REVUE
DE
MUSICOLOGIE



Tome LVI – 1970 – N° 1

TOME LVI 1970, N° 1

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET C[ie]

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 25 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 38 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 500 F une fois versés pour les membres donateurs (760 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **22** F. — Étranger : **27** F.

Abonnement (un an) France : **31** F. — Étranger **38** F.

LISZT ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE *

Ce que Franz Liszt doit à Paris, c'est bien autre chose que des applaudissements et la consécration d'un précoce et prodigieux talent de pianiste, c'est un climat propice à l'éclosion de son génie et à l'épanouissement de son âme comme à la formation de sa pensée.

Liszt arrive à Paris à l'âge de douze ans. C'est un enfant. Auguste Barbier, qui le connut dans sa première jeunesse, nous le montre « maigre, pâle, osseux, et sous ses longs cheveux et les longs plis de sa redingote noire... l'air d'un jeune séminariste. »[1] Il s'éloigne de Paris, en emmenant Marie d'Agoult, quand il en a vingt-quatre[2]. Sa jeunesse s'est donc formée dans ce Paris de 1830 qui, mieux peut-être que Londres, Vienne, Berlin ou toute autre capitale, pouvait nourrir d'idées, de sentiments, de rêves son adolescence fiévreuse[3], dans ce Paris dont Vigny dans un de ses *Poèmes* a évoqué

---

* Ces textes avaient été rédigés à l'occasion du Congrès de l'I.M.S. qui s'est tenu à New-York en 1961, où la question : *Liszt, Wagner et les relations entre la musique et la littérature au XIX*e *siècle* était inscrite au programme, mais ne put, faute de temps, être suffisamment exposée ni sérieusement débattue.

Un abrégé en a été publié dans le vol. I de *l'I.M.S. Congress Report*, pp. 323-332.

Le « papier » concernant Wagner et les écrivains français a été repris et développé dans *la Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, P.U.F., 1963, 394 p. ainsi que dans : Richard et Cosima Wagner, *Lettres à Judith Gautier*, présentées et annotées par Léon Guichard, Gallimard, 1964, 382. p.

Nous donnons ici le texte intégral de l'exposé relatif à « *Liszt et la littérature française* ».

1. Auguste Barbier, *Souvenirs personnels*. Dentu, 1883, deuxième partie. *Silhouettes contemporaines* ; pp. 288-292.

2. Liszt vit à Paris à peu près sans interruption de 1823 à 1835. Il était né en 1811.

3. Il a dit lui-même, dans sa lettre à M. Lambert Massart, (*Gazette musicale* du 2 septembre 1838 — *Pages romantiques*, pp. 231-232) : « Vous savez ce que sont les jours de la première jeunesse, cette période de la vie de l'homme qui s'écoule entre sa quinzième et sa vingt-cinquième année ; c'est alors qu'il vit le plus en dehors de lui ; que les individus, les choses, les lieux, exercent l'action la plus puissante sur son imagination... Ce temps de fièvre aredente, de force vainement dépensée, de vitalité énergique et folle, je l'ai passé sur la terre de France. » — Sur Liszt à Paris voir les articles d'Emil

l'activité bouillonnante, dans cette ambiance d'effervescence religieuse, sociale, philosophique, artistique, poétique, politique, cosmopolite et révolutionnaire d'un romantisme français bien moins étroit qu'on ne l'a cru, ouvert à tous les souffles et d'âme généreuse. Le jeune Liszt avait un esprit curieux et agile, prompt à l'entousiasme. Son éducation littéraire avait été fort négligée. Mais, comme il l'écrira un jour à son fils, l'amitié d'hommes distingués et des « lectures attentives » l'amenèrent à réfléchir, suppléèrent à son « manque d'études régulières », et le firent distinguer par là de ceux de sa profession [4]. Effectivement, le jeune Liszt « dévore » au hasard tout ce dont il entend parler, tout ce qui lui tombe sous la main, et la littérature française, de Montaigne à Hugo, lui devient familière. Il est capable de citer à propos la Rochefoucauld, Voltaire et Chénier. Il ne lit pas seulement les poètes [5], mais les philosophes [6], les historiens [7]. Il se lie avec ceux qu'il admire, discute de religion avec Senancour [8], voit Lamartine, Hugo, Musset, Emile Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Berlioz, Dumas, Balzac, Eugène Sue, George Sand, et Louis de Ronchaud, Quinet, Schoelcher, d'Eckstein. Ballanche et Enfantin. Il fréquente les saint-simoniens [9], et donne chez eux des concerts [10].

HARASZTI : *Liszt à Paris* dans la *Revue de Hongrie*, 1913, et dans la *Revue musicale* de juillet-août 1936. Dans l'article nécrologique qu'il a consacré à ce musicologue (*Acta musicologica*, 1959), F. Lesure a signalé qu'il préparait sur Liszt un grand ouvrage intitulé *Liszt et la France*. Cet ouvrage a paru en 1967 sous le titre *F. Liszt* aux éditions Picard. L'auteur y confirme (pp. 9-10, 150-151, 152, 239) que Liszt a été formé par Paris et le romantisme français, et renvoie sur ce point à Rellstab et Schering (p. 152, n. 1).

Voir également dans le numéro de la *Revue musicale* du 1er mai 1928, numéro spécial consacré à Liszt, l'article de Prodhomme intitulé *Liszt et Paris*.

Les articles d'Haraszti sont essentiellement biographiques. Celui de Prodhomme montre bien ce que Liszt doit à Paris.

4. Lettre citée par Haraszti dans son article : *Franz Liszt écrivain et penseur, histoire d'une mystification. Revue de musicologie* (dont le titre est alors : *Société française de musicologie. Rapports et communications*), juillet 1943, p. 27.

5. Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Barbier.

6. Montesquieu, Ballanche, Lamennais.

7. Michelet, Mignet, Quinet, Custine.

8. *Correspondance avec Marie d'Agoult*, I, p. 98.

9. En 1853. (*Lettres* I, p. 98) il proteste contre l'article du *Conversations lexicon* qui le qualifie de saint-simonien, erreur de fait : « Je n'ai jamais eu, précise-t-il, l'honneur de faire partie de l'association, ou, pour mieux dire, de la famille. » Il reconnait néanmoins avoir suivi « assez fréquemment les éloquentes prédications de la rue Taitbout. » *ibid.*, p. 133. — Heine l'en raille dans une de ses *Lettres confidentielles* (*Gazette musicale* du 4 février 1838, lettre II).

10. Il en donna un au profit des inondés de Saint-Etienne, dans leur salon

Avec beaucoup d'entre eux, on peut dire qu'il se lie d'amitié. Nous savons par le *Journal intime* de Fontaney qu'en 1832, le jeune Liszt allait fréquemment chez Victor Hugo, où se trouvaient parfois Cazalès et d'Ortigue, Paul Foucher, Pétrus Borel, le peintre Louis Boulanger, sans compter madame Hugo et sa fille Léopoldine, qui jouait son morceau avant que Liszt fît entendre aux habitués du salon la marche funèbre de Beethoven. Il connaît tout le milieu du « cénacle » et se montre aussi chez madame Récamier.

Mais il subit avant tout l'ascendant de Lamennais, pour lequel il éprouve une admiration vraiment passionnée [11]. C'est sous l'influence des idées romantiques, et plus particulièrement celles de

---

de la rue Monsigny. (J. VIER, *Franz Liszt. l'artiste, le clerc,* documents inédits, 1950, p. 145 — Vier s'est inspiré de la *Biographie de Liszt* publiée par d'Ortigue dans la *Gazette musicale* du 14 juin 1835, et de la *Notice biographique* de Duverger (Amyot, 1843) en prévenant que la *Notice*, comme la *Biographie*) ont été rédigées par Marie d'Agoult, et en renvoyant aux « savants articles » d'Haraszti. Je n'en suis pas convaincu. Haraszti attribue la *Biographie* à Marie d'Agoult sans autre preuve que la *Correspondance*, où je n'ai rien vu de tel, et le second *scrapbook*, qu'il ne cite pas ici. Il n'en est pas sûr lui-même, puisqu'il écrit : « *Nous ne croyons pas nous tromper...* » et « *il ne paraît pas...* » (*art. cit.*, pp. 26-27), ce qui ne l'empêche pas de poser la question : « Comment d'Ortigue a-t-il pu se prêter à cette supercherie ? »), dont il l'accuse sans preuves et non sans réserves, et d'écrire ensuite : « *il est évident...* », de ce qui ne l'est pas du tout. Il se peut que la comtesse ait fourni à d'Ortigue les éléments de la *Biographie*. Mais Liszt écrit à Marie d'Agoult, le 19 novembre 1839 : « Si vous avez une occasion, voyez aussi d'Ortigue. Je compte lui faire refaire ma *Biographie* qui formera un volume complet. » Il considère donc d'Ortigue comme l'auteur de cette *Biographie*, et charge simplement la comtesse de pressentir son ami pour une nouvelle édition remise à jour. Haraszti considère Liszt comme un mystificateur. Mais il s'agit là d'une lettre écrite à la comtesse, qu'il ne pouvait songer à mystifier.) Le fiasco n'empêcha pas Liszt de jouer à nouveau rue Monsigny le 25 décembre 1834, au cours d'une matinée musicale (Fr. STOEPEL, *Gazette musicale* du 28 décembre 1834).

11. Au lendemain de la publication des *Paroles d'un croyant*, Liszt lui écrit, en mai 1834, une lettre toute vibrante d'admiration et d'amour : « Sublime, pathétique, divin !... Que de génie, que de charité !... tout l'avenir religieux et politique de l'humanité est en *vous* !... oh ! vous n'y manquerez pas... » Il annonce sa visite à la Chesnaie pour la fin de juillet, avec Sainte-Beuve et d'Ortigue, et lui déclare : « Vous ne savez peut-être pas encore que je vous aime du plus profond des entrailles, et que bien souvent, je ne sais ni pourquoi, ni comment, le désir de me dévouer à vous plus entièrement, de vous être quelque chose, n'importe quoi, m'agite et me tourmente beaucoup ?... C'est bien jeune et bien fou à moi, je le sens... » (lettre publiée dans la *Revue des deux mondes*, tome 48, 15 novembre 1928, p. 416.) — Quand on lit cette lettre, on s'étonne qu'Haraszti ait mis en doute la « crise mystique » qu'aurait éprouvée Liszt en 1828. Il y voit une invention de la comtesse, faite pour rendre Liszt plus intéressant. Cependant Liszt avait fait confidence à madame Boissier et à sa fille (*ouv. cit.*, 14e leçon, 11 février 1832) de la forte inclination d'entrer dans les ordres qu'il avait éprouvée à 17 ans, et qu'il devait suivre bien plus tard.

Ballanche et de Lamennais, qu'il défendra l'Art et la dignité de l'Artiste dans la société, et qu'il concevra et souhaitera la création d'une musique qui aille du Peuple à Dieu, faite pour « améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu », et qu'il appellera « Humanitaire » [12]. Même éloigné de Paris, Liszt continuera à s'informer de ce qui s'y passe, et de ce qui s'y pense, et à lire ce que publient les écrivains qu'il n'a cessé d'admirer, comme celui qu'il appelle « le grand Victor » [13], Pierre Leroux [14], ou Michelet [15]. En 1880, il réclame à Marie Lipsius les *Ames du purgatoire* de Mérimée [16] dont il vient de recevoir la *Carmen*, et deux mois avant de mourir, en 1886, il demandera encore à une de ses correspondantes et amies, Malwine Tardieu, de lui envoyer le *Théâtre en liberté* de Hugo, qui venait de paraître [17]. On peut donc conclure avec J. G. Prodhomme que : « toute sa vie, il se tiendra au courant de l'art, de la littérature, de la politique contemporaine, sans cesser de relire ceux qu'il a adoptés comme classiques.... Et cette activité prodigieuse, universelle.... il est permis de penser que Liszt la dut en partie à ces dix années passées dans le Paris de 1830, qui convenait mieux que toute autre ville d'Europe à la mobilité incessante de son esprit » [18].

La *Gazette musicale*, de l'éditeur Schlésinger, qui groupait hommes de lettres et musiciens [19], lui offrira, de 1835 à 1841, une tribune amicale [20].

D'autres lettres ou articles parurent dans le *Monde*, auquel collaborait Lamennais, (1836-1837) et dans l'*Artiste* (1839 [21]. Même plus tard, pendant la période weimarienne de sa vie, Liszt publia d'abord

---

12. On s'en moqua dans le *Musée Dantan*, Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque, avec texte explicatif et biographique, Delloye, 1839. Voir les articles de la *Revue et Gazette musicale* de 1835, recueillis dans *Pages romantiques*, Paris, 1912.

13. *Correspondance avec Marie d'Agoult*, I, p. 130.

14. Il s'intéresse à son livre *De l'Humanité* et à sa *Revue indépendante*. *Correspondance avec Marie d'Agoult et sa fille Blandine*, II, pp. 94, 106, 186.

15. Il demande à ses filles, en 1858, si elles ont lu son livre : *De l'amour*. *Correspondance*, II, p. 227.

16. A cause de don Juan, qui l'intéresse. *Lettres*, II.

17. *Lettres* II, 327, p. 392.

18. *Revue musicale*, nº spécial, p. 112.

19. Sur la *Gazette musicale*, voir L. GUICHARD, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, pp. 175-194.

20. Sur les écrits de Liszt, voir l'*Appendice* I.

21. La plupart (notamment *De la situation des artistes et de leur condition dans la Société* et les *Lettres d'un bachelier ès-musique*) ont été réunis en volume par Jean Chantavoine, sous le titre de *Pages romantiques*, précédées d'un Avant-propos (Paris, Leipzig, 1912).

en Français la plupart de ses écrits [22]. Le français était pour ainsi dire sa langue maternelle.

Il n'est pas étonnant que l'on retrouve dans ces articles le reflet des lectures et des amitiés de la jeunesse romantique de Liszt. Ses idées sur la *Situation des artistes* avaient certainement leur point de départ dans la situation même de Liszt, si privilégiée qu'elle fût, et dans ses ambitions si légitimes. Mais elles purent se développer et se nourrir au contact de Ballanche, de Lamennais, de Vigny, de d'Ortigue de George Sand et de Marie d'Agoult. Celles qu'on trouve dans les *Lettres d'un bachelier ès musique*, sur des sujets divers, reprennent des thèmes chers aux romantiques, sur l'universalité de l'art, par exemple, ou sur les relations entre la littérature et les beaux-arts. Liszt et la comtesse d'Agoult y engagent une conversation-dissertation avec leurs amis, George Sand, Heine, Louis de Ronchaud, d'Ortigue, Lambert Massart ou Berlioz. Ils parlent à peu près le même langage, celui de la jeunesse romantique, ardente et réfléchie [23].

Enfin, dans mainte de ses compositions musicales se retrouvera, tout au long des ans, l'influence ou la trace de ses admirations, de de ses relations, de ses amitiés de jeunesse [24]. Les dédicaces de l'*Album d'un voyageur* sont une marque d'estime ou d'affection pour ceux que Liszt a laissés en France. Le choix des textes faits par Liszt n'est pas toujours des plus heureux. Pourquoi aller mettre en musique une plate romance de Delphine Gay ? Peut-être par complaisance, parce qu'il faut ménager la presse [25]. Les Girardin, comme les Bertin, sont influents, Liszt ne faisait pas fi des amitiés utiles. Et il était à l'affût de tous les thèmes d'inspiration, ou de tous les prétextes. Dans *Jeanne d'Arc au bûcher* ou dans *Sainte Cécile*, ce sont sans doute les deux saintes qui l'inspirent, beaucoup plus que les pauvres vers d'Alexandre Dumas ou de madame de Girardin. Quelques uns des grands noms qu'on rencontre sont là pour de petites choses : celui de Racine, de Chateaubriand. On

---

22. Notamment : *De la fondation Goethe à Weimar. Lohengrin et Tannhaüser de Richard Wagner*, Leipzig, Brockhaus, 1851. *Frédéric Chopin*, Paris, Escudier, 1852, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, Bourdilliat, 1859. Voir les *Gesammelte Schriften* réunis par Lina Ramann (1880-1883) qui ne comprennent d'ailleurs pas tous les articles de Liszt, en particulier les *Lettres d'un bachelier ès musique* sur *Venise* (5 articles) et sur *Gênes et Florence*, qui parurent dans l'*Artiste* en 1839, et que les *Pages romantiques* ne contiennent pas non plus.

23. Sur Liszt écrivain, voir le *Liszt* de Chantavoine, pp. 209-214.

24. Voir l'*Appendice II*.

25. De même le portrait en musique de la *marquise de Blocqueville* est une complaisance de salon.

comprend mieux le choix que Liszt a fait de deux chansons de Béranger (considéré alors comme un grand poète) : *Le Juif errant* et *Le vieux vagabond,* parce qu'on y trouve les thèmes de la destinée, du malheur, de la révolte. Et il est assez émouvant de voir que Liszt, à soixante et un ans, retrouve une amitié de sa jeunesse pour chanter avec Musset : « J'ai perdu ma force et ma vie... »

Mais les plus importantes des amitiés françaises de Liszt sont évidemment celles de Lamennais, de Lamartine et de Hugo.

L'influence de Lamennais est plutôt d'ordre général, et moral. Elle contribua plus que toute autre peut-être à faire de Liszt autre chose qu'un « baladin... amuseur de salons », à l'orienter vers une sorte d'apostolat [26]. Elle l'a, je crois, marqué fortement. Leurs cœurs battaient avec la même violence et pour la même cause, celle de Dieu, et de l'Humanité. *Liszt le magnanime,* comme l'a nommé Suarès [27], doit certainement à Lamennais une part de son ardeur et de sa noblesse. Il s'enflamme avec lui pour les ouvriers lyonnais révoltés (*Lyon. Album d'un voyageur*). Il lui doit l'idée d'une sorte d'épopée lyrique et sociale dont fut réalisé uniquement le premier chœur, celui des *Forgerons,* et son goût pour le plain-chant, qui lui fit utiliser, par exemple, le *De profundis* dans une de ses *Harmonies* et dans l'*Ode funèbre* de 1860-1866. Lamennais était mort, depuis 1854, mais les souvenirs de la Chesnaie et de cette retraite enrichissante et exaltante ont accompagné Liszt tout au long de sa vie.

Dans les *Harmonies poétiques et religieuses,* cinq des pièces de Liszt nous renvoient à un poème très précis ou à des strophes du recueil de Lamartine. Les autres pièces, religieuses, (car *Cantique d'amour* n'est pas un chant d'amour) se rattachent à la même inspiration lamartinienne et menaisienne. Mais il faut évidemment entendre ici « inspiration » au sens le plus large du terme. Il ne s'agit nullement pour Liszt de traduire un texte, mais de mettre une âme en musique, de chanter en accord fraternel ou filial avec Lamartine ou Lamennais, soit la douleur des cœurs brisés, soit l'élévation des âmes vers Dieu. La « manière » de Liszt, abondante et large, se rapproche d'ailleurs de celle de Lamartine. C'est l'effusion à la fois éloquente et spontanée de la phrase, c'est l'enthousiasme d'un cœur qui s'épanche par vastes périodes. Et c'est

---

26. « Ma vie sera-t-elle toujours entachée de cette oisive inutilité qui me pèse ? L'heure du dévouement et de l'*action virile* ne viendra-t-elle point ? » demandait Liszt à son maître en 1837. (*Lettres,* I, 11, p. 17).

27. Numéro spécial de la *Revue musicale,* 1er mai 1928. Article recueilli dans *Musiciens.*

encore à Lamartine que le père de Cosima, de Blandine et de Daniel empruntera, après l'idée d'une pièce pour le piano, les paroles de cette fraîche prière du matin qu'élève vers Dieu l'*enfant à son réveil.*

Quant aux *Préludes*, E. Haraszti a prouvé que leur inspiration première vient de Joseph Autran, journaliste et poète, rencontré à Marseille, et non de Lamartine. Mais tout en rendant à Autran la part qui est la sienne, ne pourrait-on, au moins dans l'achèvement de cette œuvre, en réserver une à Lamartine ? Ce titre est peut-être plus qu'un simple hommage au grand ami que Liszt n'oubliait pas et que ses enfants vénéraient, et autre chose qu'une supercherie de la Princesse Wittgenstein [28].

L'admiration que le jeune Liszt éprouvait et éprouvera jusqu'à la fin de sa vie pour le génie de Hugo est peut-être celle qui a laissé les traces les plus importantes dans l'œuvre du compositeur. On peut faire assez bon marché des chansons d'amour que Liszt composa en 1844 pour un recueil de Schlésinger, encore qu'elles ne soient pas négligeables, et que Liszt les aient transcrites pour piano seul. Mais il faut retenir les poèmes symphoniques *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa*, où Liszt ne se propose pas seulement de faire entendre, dans le premier, des vagues sonores, « la voix des flots », dans le second une chevauchée fantastique, une galopade effrénée, mais d'exprimer la pensée antithétique du poète et d'opposer : dans le premier, les deux voix, celle des mers et celle de la terre, « l'une à l'autre mêlées », « le *chant* de la nature au *cri* du genre humain » ; dans le second, (où il reprend les motifs de la quatrième de ses *Études d'exécution transcendante* pour le piano, déjà intitulé *Mazeppa*) le supplice et la royauté du génie, qui court, vole, tombe.

« Et se relève roi ! »

Mazeppa est un exemple caractéristique de la communauté d'inspiration dans les arts à l'époque romantique. Voltaire avait raconté l'épisode dans son *Histoire de Charles XII*. Byron (qui cite Voltaire dans son « Avant-propos »), le prend pour héros d'un de ses poèmes. Deux toiles d'Horace Vernet [29] ont pour sujet des traits de sa vie, et Louis Boulanger retrace son aventure dans trois tableaux : *Supplice de Mazeppa, le départ* (salon de 1827) *Attaque de l'Ours*

---

28. Comme le soutient Haraszti dans son article de la *Revue de musicologie*, décembre 1953. Voir l'*Appendice III*.
29. Dont l'une, *Mazeppa aux loups*, se trouve au musée d'Avignon.

et *Mort du cheval de Mazeppa* [30]. Hugo reprend le sujet dans l'*Orientale* qu'il dédie au peintre L. Boulanger, citant en épigraphe le cri « Away ! Away ! » du poème de Byron, et Liszt à son tour s'inspire de Hugo dont il cite les vers.

Peut-être sera-t-il permis de suggérer qu'en composant son *Prometheus* (1850) et son *Orpheus* (1854), Liszt, en dehors des Grecs, de Herder et de Gluck, a pu se souvenir de l'*Orphée* de son ami Ballanche qu'il lisait en octobre 1834, et dont il citait des fragments à Marie d'Agoult (« Un bien magnifique livre, et qui a été bien secourable à mon pauvre cœur si troublé... Dieu ! que de grandes et magnifiques choses » [31]), et du *Prométhée* (1838) de Quinet [32].

Ses lectures et ses amitiés françaises ont donc porté Liszt à traiter de grands sujets, de préférence à des compositions frivoles, de pure virtuosité. « Le grand Victor » lui a donné des modèles de *symboles* et d'*antithèses*, qu'on retrouve dans *Prométhée*, dans *Orphée*, dans *Tasso, lamento et trionfo*, comme dans *Mazeppa*, où une « idée tendre » contraste avec la galopade, et dans *Ce qu'on entend sur la montagne* [33] ; Lamartine, Musset, Sainte-Beuve et tous les poètes romantiques, le goût de l'effusion lyrique et l'ambition de réaliser en musique quelque chose d'analogue à leurs confidences, à leurs rêveries, à leurs méditations. C'est au moment où il quitte la France qu'il commence à composer des *Impressions et poésies*. On peut considérer ces pièces de l'*Album d'un voyageur* et les *Années de pèlerinage* qui suivront comme des recueils lyriques assez semblables par l'inspiration et la facture aux *Méditations* de Lamartine, aux *Feuilles d'automne* de Hugo, aux *Consolations* de Sainte-Beuve. On y trouve les mêmes thèmes : le souvenir, la rêverie, les montagnes, les lacs, les eaux, les cloches, la nature et l'amour, l'aspiration à l'infini. Liszt a connu l'exil, comme le connaîtra Hugo. Il a connu l'ennui de vivre, comme René ou Oberman. Il a épousé la cause de *Prométhée*, que Michelet appellera « l'anti-tyran » dans la *Bible de l'humanité*. Il a célébré la révolte et la liberté dans son *Hussitenlied*. Il a exprimé la philosophie du

---

30. Voir le livre d'Aristide MARIE sur *Louis Boulanger*. Chassériau exposa en 1853 : *Une fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur un cheval sauvage mort de fatigue.*

31. *Correspondance Liszt d'Agoult*, I, p. 114.

32. Au même salon de 1827 où figurait le *Mazeppa* de Boulanger, il avait pu voir un *Prométhée* sculpté par Pradier.

33. Voir le *Liszt* de Chantavoine, pp. 148-149. Dans le mythe de *Prométhée*, par exemple, la « pensée fondamentale » est celle d'une « désolation triomphante. »

siècle dans *Prométhée* comme il en a chanté le spleen dans *La vallée d'Obermann.* Il a fait revivre les musiques populaires : hongroise, vénitienne, tzigane. Il est dans le camp des insurgés, des martyrs, des révoltés des grandes causes. Il est à la fois enthousiaste et rêveur. Il se prosterne dans les églises et élève ses hymnes vers le Créateur. Il est l'Artiste-roi. Il est l'homme des livres, mais aussi l'homme du voyage et du pèlerinage [34]. Ouvert à tous les vents de l'esprit, à tous les souffles du cœur, il eût pu dire comme Hugo :

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.

La déclaration de Liszt à Marie d'Agoult : « Ma mission à moi sera d'avoir le premier mis avec quelque éclat la poésie dans la musique de piano » [35], rejoint, ou annonce l' « Avant-propos » de la première édition des *Années de pèlerinage,* où Liszt voit dans la musique « un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés... tout ce qui s'attache à des profondeurs inaccessibles. » C'est dans le même esprit qu'il rapprochait souvent, dans son enseignement, musique et poésie, lisant, par exemple, à Valérie Boissier, une ode de Victor Hugo pour l'aider à comprendre les sentiments « fins et exquis » d'une étude de Moschelès [36]. Le caractère poétique, lyrique et épique de la musique de Liszt vient en partie de l'atmosphère romantique et de la poésie lyrique françaises dont fut imprégnée sa jeunesse.

---

34. La plupart de ces indications et de ces rapprochements sont empruntés au livre de V. Jankélévitch sur la *Rhapsodie.* Jankélévitch voit dans les 12 poèmes symphoniques une sorte de *Légende des siècles* : *Orphée* c'est la Grèce primitive, *Mazeppa,* l'Ukraine, *Prométhée,* le Caucase, etc...

35. *Mémoires* de Marie d'Agoult, Paris, 1927, p. 165. Il ne connaît sans doute pas encore Schumann.

36. Ce passage du livre de madame Auguste Boissier est cité dans le nº spécial de la *Revue musicale* du 1er mai 1928, p. 128. Il se trouve dans l'édition allemande p. 30. Un autre jour, ce sera l'*Enfer* de Dante qu'il évoque à propos d'une étude en octaves de Kessler. Une autre fois, pour le plaisir, le portrait de Pascal par Chateaubriand. L'*Ode à Jenny* qu'il lut à Valérie Boissier est sans doute l'*Ode* X du livre V de Hugo : *A G... y,* datée de 1823. Voir notre *Appendice I,* n. 3.

***

Liszt s'est inspiré des écrivains français. Il les a également inspirés. Les poètes l'ont célébré, depuis Emile Deschamps [37] jusqu'à madame de Noailles, en passant par Autran [38], et Sainte-Beuve [39].

Les hommes de lettres l'ont soutenu, et surtout ceux qui écrivaient dans les journaux et les gazettes. Sa Biographie parait dans la *Gazette musicale* du 14 juin 1835, sous la signature de son ami d'Ortigue. Une *Notice biographique*, signée J. Duverger, lui est consacrée dans la *Revue générale biographique, politique et littéraire* (Amyot, 1843) biographie et notices rédigées d'ailleurs, selon Haraszti, par Marie d'Agoult. George Sand lui adresse, dans

---

37. Il le rencontrait chez Berlioz, par exemple, qui les recevait avec A. de Vigny, en même temps que Hiller et Chopin (lettre du 12 mai 1834). Il le rencontrait également, avec Pauline Garcia, et de nombreux musiciens dans le salon de madame de la Sizeranne (voir la thèse de Girard sur *Emile Deschamps*, p. 386).

38. Dans l'édition de 1852 des *Poèmes de la mer* (2e partie, p. 299) on trouve déjà un poème dédié et intitulé : *A Franz Liszt* : 5 strophes

1 « Sous quels cieux nouveaux...
... admiré.
2 Un soir de juillet...
Devant un clavier du cher Boisselot.
3 L'odorante chambre...
pâle et doux.
4 Et là, sous ta main...
applaudissement.
5 Et moi je croyais...
divins accords.

Le souvenir doit se référer à la première rencontre à Marseille de Liszt et d'Autran, en juillet 1844.

Dans l'édition de 1875 (*Œuvres complètes*, I), la 3e partie : *Côtes de Provence*, contient un autre poème (XXIV) également dédié et intitulé *A Franz Liszt*, où le poète évoque à nouveau cette inoubliable soirée, où, sur une plage :

« Près de nous causaient ou rêvaient trois femmes,
Fronts aux blonds cheveux, moins longs que les tiens...
Tu faisais chanter, c'était le bel âge,
Un de ces claviers que fait Boisselot.

Mais ce poème est certainement postérieur à 1865, puiqu'Autran fait allusion aux ordres qu'avait reçus Liszt et à son séjour à Rome.

Rome à nos bravos a su te ravir.
Ne m'apprend-on pas que tu dis la messe ?
Je pars, s'il est vrai, pour te la servir ! »

39. Voir le catalogue de la vente de la *Collection Alfred Dupont* des 18-19 juin 1957, n° 241 ; long poème écrit par Sainte-Beuve et envoyé à Liszt en 1830, dont le manuscrit autographe est en partie reproduit (début).

la *Revue des deux mondes* du 1er septembre 1835, sa septième *Lettre d'un voyageur*, et Liszt lui répond dans la *Revue et gazette musicale* du 6 décembre. Gautier célèbre dans ses feuilletons de la *Presse* la virtuosité du « Mazeppa musical » [40]. Eugène Sue le fait intervenir dans l'*Epilogue* des *Mystères de Paris* [41]. Gérard de Nerval rend compte de la représentation du *Prométhée délivré* aux fêtes de Weimar [42]. Lamartine évoque le pianiste et l'ami qu'il avait reçu à Saint-Point et à Monceau, dans son *Cours familier de littérature* [43].

---

40. Le 27 avril 1840, Liszt donna un concert où le public payant n'était pas admis, « magnificence royale ». « Sous les doigts de Liszt, écrit Gautier, le piano devient véritablement un orchestre, et quel orchestre ! ce sont des bouffées de notes qui passent sur le clavier avec la rapidité et le frissonnement d'un vent d'orage dans les ramures d'une forêt, des chants clairs et perlés d'une ténuité et d'une prestesse inouïes. Le finale de *Lucia di Lammermoor*, le *Galop chromatique* sont deux merveilles d'exécution ; jouer ainsi, c'est créer. » (*Histoire de l'art dramatique*, Hetzel, 1858, t. 2, pp. 51-52).

A la date du 22 avril 1844, Gautier rendait compte de deux concerts donnés par Liszt au Théâtre-italien. Il s'attache surtout, naturellement, à évoquer l'extérieur du pianiste, sa physionomie, sa toilette, ses gestes, son jeu, ses cheveux et ses mains. Il rappelle à ses lecteurs le petit Liszt « à l'état de petite merveille, avec un col blanc rabattu, exhaussé par des partitions pour atteindre au clavier !... On s'est beaucoup moqué de ses longs cheveux, de sa figure de personnage d'Hoffmann, de ses regards extatiques, de ses gestes convulsifs, de ses mouvements de démoniaque... Mais un artiste n'est pas « un fabricant de chandelles ». « Ce que nous aimons dans Franz Liszt, c'est que c'est toujours le même artiste ardent, échevelé, fougueux, le même Mazeppa musical emporté à travers les steppes des triples croches par un piano sans frein ; s'il tombe, c'est pour se « relever roi. » En un mot, il est romantique aujourd'hui comme alors... *Le lac*, les *Mélodies hongroises, le roi des Aulnes, le Galop chromatique* ont excité le plus vil enthousiasme... Briarée, qui avait cent bras, n'en ferait pas autant que Liszt qui, avec dix doigts, fait jaillir à la fois toutes les notes du clavier. C'est une prestesse inouïe, une agilité éblouissante ; l'œil ne peut suivre la main, qui disparaît dans sa propre rapidité, comme une demoiselle dans son vol. Et quelle beauté de son, quelle justesse de rythme, même dans les galops les plus effrénés ! Liszt a le don de faire circuler librement l'inspiration à travers des difficultés effroyables qui semblent aisées à tout le monde quand c'est lui qui les exécute. Liszt n'est pas un pianiste, c'est un poète... » Et Gautier se croit le jouet d'une hallucination fantastique : « Ses mains nerveuses allaient et venaient, pétrissant l'ébène et l'ivoire du clavier. D'abord nous n'apercevions que deux mains, bientôt nous en vîmes quatre, et très distinctement... » Mais le conte fantastique ainsi amorcé s'efface devant la réalité toute simple : c'étaient les deux mains du pianiste reflétées dans le vernis du palissandre. (*Ibid.*, t. 3, pp. 181-184).

41. 1843.

42. En 1850. Dans *la Presse*, article recueilli dans *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*. Voir *La musique et les lettres au temps du romantisme*, pp. 346-347.

43. Sur les relations qui unirent le poète au musicien, voir deux études de Charles JOATTON, *Lamartine Musicien* (Mâcon 1927, 16 p. et surtout *Liszt*

L'homme et son aventure avec Marie d'Agoult inspirèrent plus d'un romancier. George Sand, qui vécut dans l'intimité du couple, sera vraiment possédée, pendant une dizaine d'années, par « le double thème des amours du musicien avec une femme du monde, et de sa conception de l'art » [44]. Liszt est le Conti de la *Béatrix* de Balzac [45], auquel George Sand avait donné le sujet ; il est plus encore le Guermann de la *Nélida* de Daniel Stern [46] en attendant de poser pour l'abbé Glinck du *Roi vierge*, de Catulle Mendès [47].

Les amitiés françaises de Liszt allèrent forcément en se relâchant avec la distance et le temps, surtout après 1845. Il ne faudrait pourtant pas prendre à la lettre les déclarations qu'il fait à sa fille Blandine le 22 décembre 1860 : « A Paris, je me tiendrai coi. N'ayant absolument rien à y chercher ou à y prétendre, mon premier soin sera de ne pas voir les 99 centièmes de mes anciennes connaissances », ce qui laisserait croire qu'une connaissance de Liszt sur cent était seule désintéressée. Nous savons qu'en passant par Paris, en mars 1866, il reverra d'Ortigue, Gautier, qui avait parlé de lui dans son feuilleton, E. de Girardin, Lamartine, Sainte-Beuve et Marie d'Agoult, sans parler des gens du monde et des musiciens [48]. Le détachement de Liszt n'était qu'apparent.

Son amitié généreuse vint en aide à Gérard de Nerval, qui fut son hôte à Weimar [49], à Lamartine, auquel il fait envoyer en 1858, cinq cents francs pour la souscription ouverte par le poète [50], à Baudelaire enfin, que Wagner nous montre, en 1861, « réfugié sous l'aile protectrice du grand Liszt » [51], et qui, en reconnaissance,

---

à Mâcon, dans *Annales de l'Académie de Mâcon*, troisième série, tome XXV, 1920-1927, pp. 375-386.

44. J. Vier, *La comtesse d'Agoult et son temps*, Paris, 1955, p. 267. En particulier dans *La dernière Aldini* (1837-1838) et *Consuelo* (1842-1843), où c'est la musicienne qui est la fille du peuple, et qui est aimée par le comte de Rudolstadt.

45. 1838-1844.

46. Pseudonyme de Marie d'Agoult, 1846.

47. 1881, pp. 286-293. Pour ne rien dire des *Souvenirs d'une cosaque*. Robert Franz (1879).

48. Julien Tiersot, *Hector Berlioz et la société de son temps*, Paris, 1904, p. 290.

49. Voir la lettre de Nerval à Liszt, du 10 octobre 1854 (Pléiade).

50. Lettre du 4 mai à Blandine. *Correspondance*, II, p. 212. Déjà il avait souscrit, en juin 1841, à la nouvelle édition des Œuvres de Lamartine. *Correspondance*, I, pp. 274-275. « Il est convenable, écrivait-il, que mon nom ne fasse pas défaut dans cette liste de souscription » et il ajoutait : « rappelez-moi à son souvenir avec tous les respects d'admiration et la fidélité d'attachement que je lui garde. » Blandine parle du poète à son père (p. 300) avec autant d'émotion que de pitié.

51. *Ma vie*, t. 3, p. 317.

lui dédia un de ses poèmes en prose, *le Thyrse,* emblême du génie de Liszt, où les arabesques de la fantaisie se développent luxuriantes autour du thème, le Thyrse, symbole de « l'étonnante dualité » du « cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée ».

L'un des plus grands poètes français a donc senti et célébré le génie de Liszt comme celui de Richard Wagner.

Appendice I

LISZT EST-IL OU NON L'AUTEUR DES ÉCRITS PUBLIÉS SOUS SON NOM ?

On s'est demandé si Liszt était vraiment l'auteur des articles et des ouvrages publiés sous son nom, s'ils étaient bien de sa pensée et de sa main. La question est complexe. Le musicologue Emil Haraszti, (mort en 1958) qui a patiemment et longuement exploré les archives publiques et privées, et en a tiré maint article intéressant, est formel. Liszt n'aurait été, selon lui, ni écrivain, ni penseur, ni idéaliste, mais un mystificateur — ou du moins il se serait prêté à une véritable mystification, successivement « jouet de deux femmes », Marie d'Agoult et la princesse Wittgenstein, « qui l'ont aimé et dont il a subi l'influence presque sans réagir. » Pour la princesse, on peut se rallier à peu près sans réserves à l'opinion d'E. Haraszti — Mais pour la comtesse, il est au moins permis d'hésiter.

Dès 1838, une feuille parisienne, dont la *Pariser Zeitung* reproduisit la déclaration, attribuait à *Marie d'Agoult* les lettres publiées récemment dans le *Monde* et la *Gazette musicale,* et prétendait que Liszt n'avait fait que donner son nom. La *Pariser Zeitung* ajoutait que ceci semblait « *gewagt* » (hardi) et penchait pour une collaboration. La *Gazette musicale* protesta et offrit de produire les manuscrits de Liszt [1]. Chantavoine [2] souleva prudemment la question, qu'il jugeait insoluble. Mais Emil Haraszti la reprit, et s'appliqua à démontrer, dans une série d'articles [3],

---

1. « Nous tenons à affirmer qu'elles sont réellement de lui, et nous en offrirons la preuve à quiconque voudra examiner les autographes qui sont entre nos mains », 7 octobre 1838 (et non pas 7 août, comme l'indique Haraszti qui cite ce texte dans son article : *Liszt à Paris.* (*Revue musicale,* juillllet-août 1936, p. 12). L'article de la *Pariser Zeitung* date du 2 octobre 1838.

2. Dans son Avant-propos aux *Pages romantiques,* p. XI.

3. *Liszt à Paris, Revue musicale,* juillet-août 1936 ; *Le problème Liszt, Acta musicologica,* 1937-1938. *Die Autorschaft der literarischen Werke Franz Liszts,* Sonderdruck aus den « Ungarischen Jahrbüchern », Band XXI, Heft 1-3. Berlin 1940, pp. 173-236. *Franz Liszt écrivain et penseur. Histoire*

qu'il s'agissait d'une pure « mystification ». La plupart des critiques français, et notamment les dames qui ont étudié la vie et l'œuvre de Marie d'Agoult, (ou Daniel Stern) mesdames M.-O. Monod (1937), Cl. Aragonnès (1938), plus nettement encore Suzanne Guggenheim (1937) [4], et plus récemment, M. Jacques Vier [5], ce dernier pourtant avec certaines nuances, partagent l'opinion d'Emil Haraszti. Cependant, les arguments qu'on présente et les témoignages qu'on invoque sont de valeur inégale. La thèse soutenue par Haraszti se fonde en partie sur des présomptions, en partie sur des textes. Il semble tenir pour établi que Liszt n'avait que peu de culture, point d'idées, et que, s'il en avait eu, il aurait été incapable de les formuler — tandis que Marie d'Agoult au contraire avait de la culture et les moyens qui manquaient à Liszt, et l'ambition de faire valoir celui pour lequel elle avait rompu avec le monde. Or, sur les facultés intellectuelles de Liszt, nous pouvons citer au moins deux témoignages qui vont contre la thèse d'Haraszti. Le premier est celui de cette dame de Genève, madame Auguste Boissier, dont la fille Valérie (qui deviendra madame de Gasparin) prenait des leçons avec Liszt à la fin de l'année 1831 et pendant les premiers mois de l'année 1832 [6]. Or, cette dame, cultivée, artiste, et de bon jugement, n'apprécie pas seulement en Liszt l'incomparable pianiste dont les leçons sont enrichissantes, mais au moins autant l'esprit original, brillant, profond, les idées et la culture de ce jeune homme de vingt ans : « C'est un jeune homme qui pense beaucoup, qui rêve, qui creuse toutes choses. Il a le cerveau aussi exercé, aussi extraordinaire que les doigts, et s'il n'eût pas été un musicien habile, il eût été un philosophe, un littérateur distingué » [7]. Les aperçus étincelants, les pensées originales fusent sans cesse dans sa conversation. Et si l'on pensait que cette dame avait peut-être tendance à exagérer les dons d'un artiste dont sa fille prenait des leçons, nous pourrions confirmer son témoignage par celui de Heine, qui le connaissait bien et n'est pas suspect d'engouement. Il déclare que « ses tendances d'esprit sont des plus remarquables », qu'il a « de grandes aptitudes pour la spéculation » (intellectuelle s'entend) qu'il

---

d'une mystification. Société française de musicologie, 1943-1944. *Franz Liszt, Author despite himself, The history of a mystification, Musical Quarterly,* 1947, et enfin dans son *Liszt* de 1967.

4. *Marie d'Agoult et la pensée européenne de son époque,* Florence, 1937.

5. *Franz Liszt. L'artiste. Le clerc,* 1950, et *La comtesse d'Agoult et son temps,* thèse, Colin, 1955.

6. Un petit livre formé des pages des notes qu'elle prenait après chaque leçon, parut chez Champion en 1928, sous le titre *Liszt pédagogue.* Il a été traduit en allemand, sous le titre *Franz Liszt als Lehrer,* Paul Szolnay, 1930. C'est l'édition dont j'ai pu me servir.

7. Douzième leçon, 7 février 1832, éd. allemande, p. 48. Voir également les pp. 10, 12, 13, 15, 16, 34 (« ce cerveau est celui d'un penseur ») 68, 70, 71, 100. D'ailleurs, dans son *Liszt,* (pp. 12 et 17), Haraszti lui-même cite un passage des *Mémoires* de la Comtesse qui confirme l'originalité de pensée et d'expression de Liszt, et l'impression profonde que produisit sur elle, à leur première rencontre, la conversation du jeune musicien.

s'enflamme pour les idées » [8]. Le jeune Liszt se caractérise donc au contraire par le bouillonnement de son cerveau.

De même, Haraszti soutient qu'avant de rencontrer Marie d'Agoult, Liszt n'avait pas grande culture, et qu'il lui doit celle qu'il a pu acquérir [9]. C'est ce qu'il est permis de contester, d'abord par le témoignage de madame Boissier : « Il est maintenant occupé à refaire son éducation... » (Il n'a donc pas attendu pour cela madame d'Agoult)... « Déjà, à l'heure actuelle, sa conversation est plus nourrie et trahit plus de connaissances que celles d'une foule d'hommes qui ont fait leurs études. Il cite à propos une foule de choses. Il a beaucoup lu, bien lu, et tout retenu. Il m'a dit qu'ayant longtemps feuilleté des livres, sans fruit, il s'était mis à lire autrement, à relire souvent ce qui le frappait, à comparer souvent des ouvrages entre eux, et qu'enfin il croyait s'y prendre utilement. » Ces notes sont du 24 février 1832 [10]. Or, Franz ne rencontrera Marie qu'environ une année plus tard. Il ne lui doit donc pas plus sa culture et son souci d'étude organisée qu'il ne lui doit son goût pour le jeu des idées.

Mais nous pouvons joindre à ce témoignage celui de Marie elle-même. Au début de ses *Mémoires*, elle nous confie qu'avant de rencontrer Liszt, elle n'avait guère lu que les Écritures, les Pères et les Docteurs, et qu'elle avait même cessé de les lire. Les idées et les jugements du jeune musicien la frappèrent. Il abordait les sujets les plus élevés : la destinée humaine, la religion, l'âme et Dieu. Et ce qu'elle dit de leurs entretiens montre bien que c'est lui qui l'a ouverte aux idées sociales et à la littérature du moment. Il fut pour elle un « foyer de lumière ». Franz l'exhortait au travail. C'est lui qui suscita le talent de Marie et l'encouragea à écrire [11]. Alors, pourquoi vouloir faire à tout prix de Marie l'initiatrice ? [12] Si elle fut « une femme supérieure », comme le croit Haraszti, mais comme était bien loin de le penser Barbey d'Aurevilly (*Les Bas-Bleus*), Liszt fut incontestablement, lui, un esprit supérieur. La correspondance de Liszt et de Marie d'Agoult confirme les *Mémoires* [13].

---

8. Lettre-article à Auguste Lewald, 1837. *De tout un peu*. M. Lévy, 1867, p. 301.

9. « La Comtesse d'Agoult, à qui il dut sa formation intellectuelle... avait mis ses multiples dons au service de Liszt... femme supérieure, de culture universelle. « *art. cit.*, *Revue de musicologie* 1943, pp. 20 et 28.

10. Dix-huitième leçon, pp. 70-71 de l'édition allemande.

11. *Mémoires*, 1927, pp. 17-18, 22, 25, 26-27, 29, 44, 57.

12. S. Guggenheim par exemple, pense que c'est d'elle que Liszt apprit à « tant apprécier l'œuvre dantesque » (*ouv. cit.*, p. 10), mais pourquoi ? Dante était l'un des dieux des poètes romantiques amis de Franz. Elle indique que le culte de Marie pour Dante se manifeste « dès son premier séjour en Italie », mais ce premier séjour, c'est avec Liszt qu'elle le fait, en août 1837. Comment savoir lequel entraîna l'autre vers Dante, et vers tant d'autres ? vers Michelet par exemple (p. 46). S. Guggenheim tient à ce que ce soit Marie qui ait formé Franz. Je n'en crois rien.

13. Haraszti prétend que la *Correspondance* Liszt-d'Agoult et les *Mémoires* de la Comtesse ont apporté à sa thèse des preuves « abondantes et irréfutables ». Ce n'est pas mon avis.

C'est Franz qui initia l'esprit de Marie aux lettres, à la philosophie, aux problèmes religieux, sociaux et artistiques. De 1835 à 1840, les amants vivaient, travaillaient, rêvaient et pensaient à l'unisson. Marie avait peut-être plus de réflexion et de poids ; Franz plus d'originalité et de feu. Les idées et les sentiments exprimés dans les articles ou les lettres en question étaient bien ceux de Liszt [14], et Marie, que son amant encourageait à écrire, devait leur donner un certain tour. Il serait plus exact de parler ici, avec madame Marix-Spire [15], de « collaboration ».

Examinons maintenant les textes qui viendraient appuyer ces présomptions, et les arguments qu'ils ont fournis à Haraszti et à S. Guggenheim.

« Depuis un siècle, observe Haraszti, on n'a jamais retrouvé de « copie » (c'est-à-dire de manuscrit) de la main de Liszt datant de l'époque de Paris ; [16] » Soit. Mais cela ne prouve pas que l'on n'en retrouvera point. Nous n'avons pas de la main de Liszt ces manuscrits autographes que la *Gazette musicale* s'offrait à montrer aux sceptiques, mais nous ne les avons pas davantage de la main de la comtesse.

Haraszti invoque le témoignage de Louis de Ronchaud, dans l'Introduction aux *Esquisses morales* de Daniel Stern (1880) et celui de la marquise de Charnacé, fille de Marie d'Agoult, d'après laquelle les lettres signées par Liszt dans la *Gazette musicale* sont de sa mère [17] ; Ces témoignages sont bien tardifs et pourraient paraître suspects. Cependant S. Guggenheim donne une indication précise : « On lit textuellement dans un brouillon inédit (archives Daniel Ollivier) : 1837-1841, Articles *Gazette musicale.* [18] » Cette indication confirme et explique

14. Par exemple, les articles qui traitent *De la situation des artistes et de leur condition dans la société,* et qui paraîtront en 1835 dans la *Gazette musicale* ne sont-ils pas annoncés trois ans à l'avance dans le journal de madame Boissier ? : « Les préjugés qui pèsent sur les artistes musiciens rongent son âme, et cette idée est pour lui un malheur. » Dix-huitième leçon, 24 février 1832, éd. allemande, p. 70. Et c'est précisément pour s'y soustraire qu'il entreprit de lire, et, croyons-nous d'écrire.

15. *George Sand et la musique,* Paris, 1959, p. 625.

16. *Art. cit., Revue de musicologie,* 1943, p. 22. Dans *Liszt,* la thèse d'Haraszti est toujours que Marie est l'auteur des articles publiés sous le nom de Liszt (pp. 25-26, 28, 88, 137, 247, 268, 283-284). Il se montre cependant moins catégorique. Il cite lui-même une lettre où Marie écrit à Georges Herwegh en 1844 : « J'ai eu, pendant de longues années, une défiance de moi excessive et je ne songeais pas à faire autre chose de ma plume qu'à aider Liszt à faire des articles de musique. Ambition modeste. Quand une longue absence a commencé à réveiller en moi le sentiment de la personnalité, j'ai eu envie d'écrire et d'essayer si j'avais du talent... » (p. 88) « Aider Liszt », ce n'est pas écrire sous son nom. A la page 234, il attribue à Liszt les *Lettres d'un bachelier,* et il écrit ailleurs (p. 227) qu'elles sont de « Marie et de Franz », ou qu'ils ont « écrit ensemble » (p. 218). C'est rejoindre l'opinion de Mme Marix-Spire, et celle, dès 1838, de la *Pariser Zeitung.*

17. Dans *Liszt à Paris, art. cit.* et *Revue de Musicologie, art. cit.,* p. 23.

18. *Ouv. cit.,* p. 191, note 27. C'est évidemment à ce brouillon inédit que fait allusion Haraszti lorsqu'il cite (*Revue de musicologie, art. cit.*) un dossier

le témoignage de madame de Charnacé. Observons toutefois qu'elle ne désigne pas l'auteur des articles, et qu'elle donne pour date initiale : 1837, excluant par là toute une série d'articles. Si Marie d'Agoult, qu'on nous montre si «soucieuse de conquérir une réputation d'auteur» [19], se considérait pleinement comme l'auteur de ces articles ou lettres, pourquoi n'aurait-elle pas, plus tard, revendiqué et repris son bien, comme le fit Colette ?

Les rapprochements que l'on peut faire entre les *Mémoires* de Daniel Stern et les articles-lettres en question ne sont pas non plus absolument convaincants. Il convient d'abord d'écarter la paraphrase-poème en prose sur l'*Erlkönig pendant que Nourrit chantait,* qui est présentée, dans la 3e *lettre d'un bachelier ès-musique voyageur* [20] comme étant de Marie d'Agoult, et non de Liszt. Il est tout naturel, d'autre part, que le voyage à la Grande Chartreuse se retrouve dans les *Mémoires* comme dans la *Gazette musicale.* Ils l'avaient fait en commun, et ce que la comtesse a écrit dans ses *Mémoires,* que savons-nous si ce n'est pas Franz qui l'a dit, et écrit le premier. Enfin, ces rapprochements précis ne sont pas très nombreux : une dizaine de pages sur près de deux cents [21].

Restent les allusions qui sont faites à ces articles dans la Correspondance de Marie d'Agoult et de Liszt. Examinons-les dans l'ordre où les a présentées Haraszti. La comtesse écrit à Ronchaud, le 26 avril 1838 : « Franz est depuis trois semaines à Vienne. J'ai envoyé à la *Gazette* un assez gros paquet. Il y a une lettre à Heine ; je voudrais bien qu'il la lût. » Mais Liszt avait très bien pu écrire la lettre avant son départ, ou en parler avec la comtesse, qui a pu la remanier.

A propos de la *Lettre à un poète voyageur,* de février 1837, Haraszti, cite un passage où Liszt écrit à la comtesse en lui parlant de « notre lettre », et lui demande de garder la moitié du secret au moins vis-à-vis de George etc... L'expression « notre lettre » peut signifier, en effet, que la comtesse a écrit la lettre et que Liszt s'est contenté de la signer. Mais elle peut aussi faire penser à une collaboration, qui n'est pas forcément aussi unilatérale que le dit Haraszti [22].

Sans doute, Liszt écrit à Marie d'Agoult, le 13 février 1837 : « Quand je viendrai à Nohant, je vous commanderai un ou deux articles. Décidément petit Zio est un grand écrivain », et il s'amuse des compliments de

---

manuscrit, conservé dans la famille Ollivier qui porte : « articles *Gazette musicale* ». Observons que Liszt de son côté semble avoir considéré les articles publiés sous son nom comme siens. Voir la lettre de 1882 (*Lettres,* II, 305, p. 330) où il déclare : « Ce que sont devenus les manuscrits originaux français de l'ensemble de mes articles, je l'ignore complètement ». S. Guggenheim parle à plusieurs reprises de la *Gazette musicale de Genève.* Il s'agit évidemment là d'un lapsus.

19. J. Vier. *La comtesse d'Agoult et son temps,* p. 273.

20. Dans la *Gazette musicale,* 11 février 1838.

21. Voir la concordance établie par J. Vier dans *La comtesse d'Agoult et son temps,* pp. 409-410.

22. *Art. cit.,* p. 24.

Legouvé sur la *Lettre* qui avait paru le 12. Cela semble bien indiquer une sorte de complicité entre les deux amants qui bernent leurs amis. Mais Haraszti ajoute : « Ces lignes se passent de commentaire ». Il me semble au contraire qu'elles en appellent un. Et le voici. Il doit s'agir d'un article sur les séances de musique de chambre données par Liszt avec Batta et Urhan. Et Liszt écrit : « Voilà le canevas de l'article qui ne devra pas être trop long, à moins que vous ne vouliez le faire long. Il faudra le faire en mon nom personnel. La chose est importante pour moi. C'est un véritable service que je vous demande... » Cela prouve au moins que Liszt fournissait à sa collaboratrice les idées à développer, le « canevas », qu'il était moins prolixe qu'elle et se méfiait de ses longueurs — et son insistance même montre qu'il s'agit là de quelque chose de *tout à fait exceptionnel*, alors qu'Haraszti nous le présente comme *convenu* et *habituel*. De plus il s'agissait d'un article *sur lui*. On conçoit que Liszt n'ait pas voulu l'écrire.

La lettre du 17 décembre 1839, où Liszt prie la comtesse de « ne plus rien mettre sur *son* compte ni dans la *Gazette* ni ailleurs » ne prouve rien non plus. Il n'écrit pas : « sous ma signature », mais « sur mon compte ». Il s'agit évidemment de nouvelles publicitaires, de communiqués à la presse, et non de véritables articles. Et l'autre passage cité : « Je crois qu'il vaut mieux attendre que je sois à Paris pour faire insérer le Bachelier » ne prouve pas non plus qu'il n'ait pas écrit cette lettre du Bachelier. Quand la comtesse écrit à Liszt, le 22 janvier 1841 : « J'ai relu notre feuilleton du *Monde* et je l'ai trouvé superbe. Je crois qu'il sera très bon pour vous d'en faire quelques-uns durant votre séjour ici et je suis toute prête », elle ne dit pas « *mon* feuilleton », ni « que j'en fasse », mais « *notre* feuilleton « et d'en faire », qui peut s'entendre de lui aussi bien que d'elle, et l'on a bien l'impression d'une collaboration, quoi qu'en pense E. Haraszti. De tels services étaient d'ailleurs chose assez courante alors entre chroniqueurs ou feuilletonistes.

Nous pouvons également citer, à l'appui de notre opinion, certains textes de Marie d'Agoult, comme cette lettre où elle mande à F. Hiller, le 20 avril 1838 : « en partant d'ici, il m'a laissé à terminer une lettre sur la Scala... Alors, je m'en suis donné à cœur joie ! » Ne prouve-t-elle pas que Franz avait au moins commencé et mené assez avant la rédaction de la lettre, et que lorsqu'il était là, il contrôlait ce qu'écrivait Marie ? — Le jugement sur Mlle Ungher, dans la lettre sur Venise, est bien celui de Franz [23]. L'expression : « Franz me disait que... « revient assez souvent dans les *Mémoires* pour introduire une idée qui se retrouve dans une lettre-article [24].

La Correspondance échangée entre Liszt et la princesse Belgiojoso confirme encore notre impression. Dans une lettre du 19 juin 1839, reprochant à Liszt de lui avoir écrit « un mal terrible » de ses compa-

---

23. « Franz trouve que la Ungher... » *Mémoires*, p. 133.
24. Ainsi *Mémoires*, p. 104 et *Pages romantiques*, p. 155.

triotes, elle ajoute que son dépit a redoublé lorsque, quelques jours plus tard, elle a retrouvé cet « acte d'accusation rapporté textuellement et signé de *lui* dans la *Gazette musicale* » (du 28 mars 1839, *sur l'état de la musique en Italie*). De son côté, Liszt, en lui écrivant de San Ressore, au mois d'octobre 1839, qu'il vient de se « battre les flancs pour décrire la forêt qu'*il* habite depuis près d'un mois (vide *Gazette musicale*, numéro.. je ne sais encore lequel) » — ce devait être celui du 24 octobre 1839 — déclare : « Je renonce à vous en parler de peur d'encourir involontairement de nouveaux reproches de plagiat » [25].

Il semble qu'Haraszti n'ait pas bien jugé des dons respectifs de Liszt et de Marie d'Agoult, qu'il ait surestimé ceux de Marie, et sous-estimé ceux de Franz. Avant de connaître la comtesse d'Agoult, Liszt était loquace, éloquent, plein d'idées, et il savait les exprimer. Pourquoi la connaissance de Marie l'aurait-elle rendu stupide et muet ? Pourquoi lui refuser le style et la faculté d'organiser ses idées [26]. Le style de Liszt, dans la *Correspondance*, vaut bien celui de Marie d'Agoult. On peut même le préférer. Il est moins apprêté.

On en revient en somme à la position modérée de la *Pariser Zeitung* en 1838. Liszt n'est sans doute pas le *seul* auteur de ces articles ou lettres, mais madame d'Agoult non plus. Ils sont l'expression commune d'un couple, alors uni [27].

Il me paraît évident que si Liszt n'avait pas existé, ou si elle ne l'avait pas connu, jamais Marie d'Argoult n'aurait écrit les articles en question, tandis que si Marie d'Agoult n'avait pas existé, Liszt aurait fort bien écrit quand même les textes publiés sous son nom.

APPENDICE II.

CATALOGUE DES COMPOSITIONS INSPIRÉES À LISZT PAR DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS

Ce catalogue a été établi d'après le dictionnaire de Grove et l'éditon des *Œuvres complètes* de Liszt chez Breitkopf. L'inspiration est évidente

---

25. Voir Daniel OLLIVIER, *Autour de Madame d'Agoult et de Liszt*, Paris, Grasset 1941, pp. 154 et 158.
26. C'est ce que fait aussi J. VIER, *ouv cit.*, p. 285.
27. C'est bien à cette opinion mesurée qu'incline J. Vier lorsqu'il écrit, tout en considérant les *Lettres* comme le premier livre de madame d'Agoult, qu'elles les a écrites « à l'unisson de Liszt dont elle était le porte-parole » (p. 275 — Voir aussi les pp. 285-287, 296) et qu'il conclut : « Le bachelier ès-musique les unit plus étroitement que le talisman de Tristan et d'Yseult... dans cette association du génie et du talent, de la maîtrise des sons et de l'élégance du verbe, de la puissance créatrice de l'artiste et de la verve du chroniqueur... » etc. (p. 296).

quand Liszt emprunte à un écrivain le texte d'un chœur ou d'une mélodie. Elle l'est beaucoup moins quand Liszt donne à son œuvre le titre d'une œuvre célèbre (*les Harmonies, les Consolations*) ou la dédie à l'un de ses amis français. Il s'agit là plutôt alors d'une sorte d'hommage.

AUTRAN (Joseph). *Les quatre éléments.* I. *La Terre.* 2. *Les Aquilons.* 3. *Les Flots.* 4. *Les Astres.*, pour chœur d'hommes et piano. Les n° 1 et 3 ont été composés en 1845, le n° 2 en 1844, le n° 4 vers la même époque. Le manuscrit se trouve au Liszt-Museum à Weimar. L'œuvre n'a pas été publiée. Le chœur : *les Aquilons* fut créé et accompagné par Liszt au piano, au cours du dernier concert qu'i donna à Marseille, le 6 août 1844. Voir l'*Appendice III.*

BÉRANGER. *Le Juif errant* pour chant et piano 1847.

Le vieux vagabond est resté inédit. Il aurait été écrit « avant juin 1848 », d'après le classement fait par la princesse Wittgenstein. Il comprend 12 strophes, depuis : « Dans ce fossé cessons de vivre... » jusqu'à «... je meurs votre ennemi. » C'est en somme une complainte dramatique, écrite pour voix de basse, dont on trouverait l'équivalent dans *le Juif errant* de Gounod. Le texte répond aux préoccupations sociales de Liszt.

BLOCQUEVILLE (marquise de). La marquise de Blocqueville, Portrait en musique, pour piano, publié dans le *Figaro* du 14 avril 1886, et chez Durand. Il s'agit là d'une feuille d'album qui n'ajoute rien à la gloire de Liszt. La marquise de Blocqueville, née Davout, est ce bas-bleu (BARBEY d'AUREVILLY, *Les Bas-Bleus,* ch. XV) dont s'est cruellement moqué Robert de Montesquiou dans son *Brelan de Dames.* Le portrait dû à la plume de Liszt est le dernier des trois, dont le premier est d'Henri Hertz, le premier professeur de Louise Davout, daté de 1835, (8 mesures *tempo rubato*) ; le second, de Francis Planté (*Lento* et *religioso*) (15 mesures) daté de 1868, le troisième, celui de Liszt, se compose d'une Introduction de 8 mesures, d'un mouvement *piu agitato* de 8 mesures, où Liszt reprend le thème de Hertz, et d'un *moderato* de 16 mesures, où il reprend, une quinte au-dessus, celui de Planté. Il est daté de 1869. Voir dans le même numéro du *Figaro* les *Notes de musique* de Charles Darcours qui relate l'histoire de la composition de ce triptyque musical, et rapporte que « pendant le récent séjour de Liszt à Paris, M. Francis Planté, qui se trouvait un jour chez Madame la marquise de Blocqueville en même temps que le maître hongrois, eut l'idée de jouer cette esquisse qui rappelle si bien par sa grâce capricieuse, devenue une sérénité gracieuse, la personnalité aristocratique de l'auteur de *Mohammed,* de *Perdita,* et de la *Vie du maréchal Davout.* »

CHATEAUBRIAND. *Combien j'ai douce souvenance,* un des cinq chœurs sur des textes français composés vers 1840, et qui n'ont pas été publiés. Le manuscrit se trouve à la Bibl. nat. de Paris.

DENIS (Ferdinand). *Au bord d'une source,* dans *Album d'un voyageur,* 1835-1836, est dédié à Ferdinand Denis, voyageur et historien.

DUMAS (Alexandre). *Jeanne d'Arc au bûcher.* L'œuvre semble avoir été composée entre 1840 et 1845, et parut sous une première forme dans la collection de Schott, *l'Aurore.* Elle y était qualifiée de « romance dramatique », ornée d'une gravure d'un goût contestable, Jeanne marchant vers le bûcher qui fume à l'arrière-plan, une couronne de roses à la main. Liszt la reprit en 1858, et, définitivement, en 1874, pour accompagnement d'orchestre ou de piano. (Voir *Œuvres complètes,* VIII, p. 384, et VII, 289) « Mlle Brandt a interprété Jeanne d'Arc... de manière à me rendre indulgent pour cette mienne composition ».

Elle est écrite pour mezzo, et comprend six strophes, dont on se demande si la plus mauvaise est la première :

Mon Dieu ! j'étais une bergère
Quand vous m'avez prise au hameau
Pour chasser la race étrangère
Comme je chassais mon troupeau...

ou celle-ci :

Seigneur mon Dieu ! je suis heureuse
En sacrifice de m'offrir,
Mais on la dit bien douloureuse,
Cette mort que je vais souffrir...

GAY (Delphine), (madame de Girardin). *Il m'aimait tant,* mélodie, paroles de Mme Emile de Girardin, musique de Franz Liszt, publiée dans l'*Aurore,* n° 51 (vers 1840) collection de morceaux de chant moderne avec accompagnement de piano. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott.

C'est la romance dans sa platitude et sa fadeur bien connues :

« Non je ne l'aimais pas, mais de bonheur émue
Ma sœur, je me sentais rougir en l'écoutant.
Je fuyais son regard, je tremblais à sa vue !
Il m'aimait tant. »

Sainte Cécile, légende, poème de Mme de Girardin pour mezzo-soprano solo, chœur (*ad lib*) orchestre ou piano, composé en 1874. Le 23 août 1874, en effet, Liszt demandait à Peter Cornélius (*Lettres*) de lui traduire une brève poésie française de 48 petits vers : *Sainte Cécile, légende.* Il la voulait pour la fête de Sainte Cécile, le 22 novembre, afin de l'utiliser sans doute pour l'impression. Selon Grove, le thème principal est une mélodie grégorienne ; un état antérieur semble perdu. Liszt avait publié en 1866 un arrangement pour piano de l'*Hymne à Sainte Cécile* de Gounod. En 1879, il publiera le *Cantantibus organis, Antifonia per la festa di S. Cecilia.*

La *lettre*, adressée à *M. Joseph d'Ortigue*, et publiée dans la *Gazette musicale* du 14 avril 1839 commente la Sainte Cécile de Raphaël, du musée de Bologne.

GUICHON DE GRANDPONT. *Crux, Hymne des marins*, avec antienne approbative de N.T.S.P. Pie IX, paroles de M. Guichon de Grandpont, commissaire général de la marine, musique de Fr. Liszt. Brest M DCCC LXV. impr. Anner, 24 p. (H. CORBES, in *Annales de Bretagne*, 1963).

Grandpont n'a fait que traduire librement en français les paroles latines tirées de saint Ambroise (p. 20) La musique (voix d'hommes *a cappella*, voix de femmes et piano) occupe les pages 7-13. Les pp. 15-18 en présentent la notation populaire en chiffres d'après la méthode Galin-Paris-Chevé approuvée par Liszt ; dans les pp. 20-24 on trouve le récit de l'audience qu'il eut du Saint Père et des citations de sa correspondance avec Liszt qui lui remit l'*Hymne* le jeudi 15 juin, après la procession du *Corpus Domini* au Vatican. La notice de Grandpont est datée de Brest, 15 novembre 1865.

HUGO (Victor). *Mazeppa* (*Les Orientales*). — Pour piano à deux mains — sous sa première forme dans les *24 grandes études*, composées au plus tard en 1838, puliées par Schlésinger en 1839, — dans une seconde version, Mazeppa, 1840, dédiée à V. Hugo — remaniée pour prendre place dans les *Études d'exécution transcendante*, composée en 1851, publiée en 1852.

Comment, disaient-ils... (*Autre Guitare*, dans les *Rayons et les Ombres*) pour chant et piano — très animé — *quasi chitarra... quasi staccato...* chanson écrite à St Pétersbourg en 1843 (Voir la lettre de Liszt à Emilie Merian-Genast. datée de Weimar, le 24 juillet 1860). Elle parut dans le 2e cahier du *Buch der Lieder* de Schlésinger en avril 1844. Une seconde version, dans le 4e cahier de la même collection en 1860.

Oh ! quand je dors... (*les Rayons et les Ombres*, XXVII). La première version parut en 1844 dans le 2e cahier de la collection de Schlésinger, sous le titre : « Poésies lyriques pour une voix avec accompagnement de piano, Texte de Victor Hugo, Musique de Franz Liszt. La deuxième parut d'abord dans le 4e cahier de la même collection. Liszt, qui n'aimais pas la traduction allemande de Kaufmann, avait prié Peter Cornelius de retraduire le texte, et écrivit lui-même une nouvelle mélodie.

Enfant, si j'étais roi (*Les Feuilles d'automne*, XXII. *A une femme*). Première version dans le 2e cahier de Schlésinger (1844) ; Deuxième version dans le cahier n° 4 (1844).

S'il est un charmant gazon (*Les Chants du crépuscule*, XXII), Première version dans le 2e cahier de Schlésinger (1844) ; Deuxième version dans le cahier n° 4 (1860).

Liszt a mis seulement en musique deux des trois strophes :

« S'il est un charmant gazon...
et « S'il est un rêve d'amour...

La tombe et la rose (*Les voix intérieures*, XXXI) pour soprano ou ténor, parut en 1844 dans le 2e cahier de la collection de Schlésinger.

Gastibelza (sous le titre *Guitare* dans *les Rayons et les Ombres*) parut en 1844 dans le 2e cahier de la collection de Schlésinger — ne fut pas recueilli par Liszt dans son recueil de *Lieder*. Bolero, écrit pour basse, *allegro risoluto*.

Liszt a mis en musique six strophes sur onze, dont voici les *incipit* :

Gastibelza...
Quelqu'un de vous...
Dansez, chantez...
Sabine un jour...
Sur ce vieux banc...
Je la voyais...

Ces six chansons sur des poèmes de Hugo furent arrangées par Liszt pour piano seul en 1847 environ.

Ce qu'on entend sur la montagne (*Les Feuilles d'Automne*) Poème symphonique pour orchestre, d'après Victor Hugo, commencé en 1848, achevé en 1856. Dans l'édition Breitkopf, l'Avant-propos de Liszt et le texte qui précède le poème sont en hongrois.

Après une lecture du Dante (*Les voix intérieures*) n° 7 des *Années de pèlerinage*, pour piano, de 1849. *Fantasia quasi sonata*, espèce de poème symphonique pour deux mains de pianiste.

Liszt lisait Dante avec Marie d'Agoult en Italie. En 1839, il écrivait à Berlioz (*Gazette musicale* du 24 octobre 1839) « Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange, il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir. » Autran raconte, dans ses *Lettres et notes de voyage* (*Œuvres complètes*, t. 7, C. Lévy, 1878, lettre XI, p. 101) qu'à Marseille, vers 1840 (selon les études d'Haraszti, ce doit être en 1844) il entendit Liszt improviser à l'orgue une symphonie sur la *Divine Comédie*, et que Liszt lui envoya ensuite d'Italie un exemplaire du poème de Dante en le priant de « tirer de là... un poème d'oratorio, ou même d'opéra mystique en 3 parties. » (*ibid.*, p. 102). Voir également l'article de B. de MIRAMON FITZ-JAMES, *Une improvisation de Liszt*, dans la revue *Les amis de l'orgue*, 1937, pp. 66-70. Le grand inspirateur de cette œuvre de Liszt est évidemment Dante au même titre que Hugo, sinon plus, cf. La *Dante-Symphonie* de 1856.

Mazeppa (*Les Orientales*) Poème symphonique pour orchestre, 1851. Liszt y reprend les deux thèmes contrastants de son *Étude* pour piano. Seuls diffèrent les proportions, le développement, les passages dictés par les nécessités de l'instrumentation.

Le Crucifix. (C'est le poème qui commence par : « Vous qui pleurez,

venez à ce Dieu car il pleure... » plus connu en France par la mélodie de Faure que par celle de Liszt.) Il en existe 3 versions, avec accompagnement de piano ou d'harmonium. (BREITKOPF, *Œuvres Complètes*, V, 6). Liszt mentionne cette composition dans une lettre à Hugo, datée du 15 décembre 1884 (*Briefe*, VIII, p. 414), où il déclare que son admiration pour l'œuvre de Hugo l'a « incité à composer deux de *ses* merveilleux poèmes : *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa* : comme aussi plusieurs de vos chansons d'amour, et évidemment votre adorable *Crucifix*. » Hugo devait mourir cinq mois plus tard.

LAMARTINE. *Harmonies poétiques et religieuses*, suite de pièces pour piano, dont la composition s'échelonne sur des années. L'une d'elle qui deviendra le nº 4, sous le titre lamartinien de *Pensée des morts* (Livre II, 1re Harmonie) fut commencée à la Chesnaie, sous l'influence de Lamennais, qui donna à Liszt l'idée d'utiliser le *De Profundis*, en 1834. Conçue primitivement pour piano et orchestre, elle parut dans le Supplément de la *Gazette musicale*, nº 23, du 7 juin 1835.

Plusieurs autres pièces, dont l'*Hymne de l'enfant à son réveil*, furent au moins esquissées à Fontainebleau, c'est-à-dire en compagnie de Marie et de ses enfants (*Correspondance* II, 170, 10 juillet 1841). Le 8 octobre 1846, les deux tiers en sont faits (*Ibid.*, II, p. 369). A la fin de déccembre 1847, il va les avoir terminées (*Ibid.*, II, p. 392). Le recueil parut en 1852. Il est introduit par un extrait de l'*Avertissement* de Lamartine à ses *Harmonies poétiques et religieuses*. « Il y a des âmes méditatives.... nous invoquons avec tes chants. »

La première pièce, *Invocation*, est aussi la première des *Harmonies* lamartiniennes. Elle est précédée de deux strophes du poème :

Elevez-vous voix de mon âme...
Elevez-vous dans le silence...

La troisième, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, (livre Ier, 5e *Harmonie*) est précédée d'un extrait du poème :

D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde ?
... Un nouvel homme en moi renaît et recommence.

La quatrième, *Pensée des morts* renvoie par son titre à la 1re *Harmonie* du livre II.

La sixième, *Hymne de l'enfant à son réveil*, renvoie à la 7e *Harmonie* du livre Ier.

La neuvième, *Andante lagrimoso*, est précédée de deux strophes de la 9e *Harmonie* du livre Ier : *Une larme*, ou *Consolation* :

Tombez, larmes silencieuses...
Tombez comme une aride pluie...

Cinq de ces *Harmonies* sur dix, seraient donc inspirées par des poèmes de Lamartine. Des cinq autres, trois ont été composés sur des

textes ou des airs de la liturgie catholique : *Pater noster*, d'une belle simplicité, *Ave Maria* et *Miserere d'après Palestrina*, thèmes suivis de variations ; la septième, *Funérailles* (octobre 1849) pour la mort de Chopin ; la dernière est un *Cantique d'amour*.

L'inspiration lamartinienne est donc bien dominante dans ce recueil et justifie le titre.

Hymne de l'enfant à son réveil, pour un chœur de voix de femmes et un solo très court (« Que je sois bon... mon lit), harmonium ou piano et harpe (*ad libitum*) aurait été composé en 1845, sur les paroles de l'*Harmonie* lamartinienne. Le 18 août 1874, Liszt écrivait de Rome à la princesse : « Ma journée d'aujourd'hui s'est passée à écrire une partie de harpe superfine pour l'*Hymne de l'enfant à son réveil*. » Le texte de Lamartine fut traduit, cette même année, par Peter Cornelius (*Lettres*, II, 154, p. 208). Ainsi, l'œuvre que Liszt chantait à ses trois enfants bien des années auparavant dans le plus profond de son cœur fut achevée à Rome en 1874, et publiée en 1875.

Les Préludes. C'est le troisième et le plus célèbre des poèmes symphoniques de Liszt, composé en 1854, publié en 1856. Sur le rapport qu'il peut avoir avec le poème des *Nouvelles méditations* qui porte ce titre, voir notre *Appendice III*.

LAMENNAIS. Dans une lettre du 14 janvier 1835 (*Lettres*, I, 7, p. 11) Liszt dit lui avoir dédié un *De profundis* instrumental où le plain-chant qu'il aime tant est conservé avec le faux-bourdon, en souvenir des heures vécues à la Chesnaie. Nous n'avons pas trouvé trace de cette composition, mais nous avons vu que le *De profundis* fut inséré par Liszt dans sa *Pensée des morts* des *Harmonies poétiques et religieuses*, où le souvenir de Lamennais se trouve ainsi mêlé à l'inspiration lamartinienne.

Dans l'*Album d'un voyageur* (1835-1836), la première pièce des *Impressions et poésies*, *Lyon*, est dédiée à M. F. de L. (Lamennais) et porte en épigraphe le cri de ralliement des ouvriers lyonnais : *Vivre en travaillant. Mourir en combattant.* — Dans la *Gazette musicale* du 11 février 1838 (*Pages romantiques*, pp. 140-141) Liszt raconte à Adolphe Pictet son passage à Lyon et la douleur que lui causa le spectacle de l'effroyable misère des « canuts ». On y trouve la même antithèse violente que dans la célèbre chanson de Bruant avec son refrain : « C'est nous les canuts, nous sommes tout nus. »

Le forgeron. (*Sic*, dans Grove) Lamennais, chœur d'hommes et piano, 1845. Le manuscrit se trouve au Liszt-Museum à Weimar. N'a pas été publié.

En effet, Liszt composa en 1845 un chœur des *Forgerons*, sur un texte de Lamennais : « Le fer est dur, frappons... » Il aurait voulu y ajouter trois autres chœurs, des *Laboureurs*, des *Matelots* et des *Soldats*, pour retracer, dans une sorte d'épopée lyrique et sociale, « les plus poétiques modes de l'activité humaine » (*Lettres* I, 42, p. 55). Il

fit entendre ce chœur des *Forgerons* à Lamartine, en 1845, à Montceau. (*Ibid.*, I, 44, p. 59).

3 *Odes funèbres* I. *Les morts* (texte de Lamennais) composé en août 1860, chœur d'hommes ajouté en décembre 1866. *Les Morts* sont précédés du texte de Lamennais, poème en prose comprenant 11 strophes de longueur inégale, suivi d'une traduction en allemand, en anglais et en hongrois.

« Ils ont aussi passé sur cette terre ; ils ont descendu le fleuve du temps... Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur. » A la fin de la 1re strophe, le refrain : « Heureux les morts... » est chanté en latin : « *Beati mortui qui in Domino moriuntur* », tandis que le texte français semble devoir être déclamé.

A la fin de la troisième strophe, Liszt introduit le *De profundis clamavi ad te, Domine* (cf. *Pensée des morts* dans les *Harmonies*). Puis il saute au milieu de la dixième strophe : « Saint, saint, saint est le Seigneur, Dieu des armées ! » repris en latin : « *Sanctus*... » — « La terre et les cieux sont remplis de votre gloire » — repris en latin : « *Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna* » — Et il termine par la onzième : « Et nous aussi nous irons là... » avec le refrain : « *Beati mortui qui in Domino moriuntur.* »

MUSSET. *J'ai perdu ma force et ma vie...* (*Tristesse* dans *Poésies nouvelles*). Cette mélodie, écrite pour baryton, fut composée à Weimar le 28 mai 1872. Elle est plutôt déclamée d'une manière expressive, dans la manière du *Crucifix*, par exemple, avec un mouvement lyrique sur : « Et pourtant elle est éternelle... tout ignoré. » Liszt avait donné des leçons à Herminie, la jeune sœur de Musset, à laquelle il a dédié une de ses compositions.

RACINE. Chœur mixte sur les vers : « L'Eternel est son nom... » composé vers 1840 ; Le manuscrit se trouve à la Bibl. nat. de Paris.

SAINTE-BEUVE. *Consolations* (six pièces) 1849-1850), publié par Breitkopf en 1850. Le titre viendrait du recueil de Sainte-Beuve. Il y a cependant dans les *Nouvelles méditations* de Lamartine une *Consolation* et une *Apparition*, titres que reprendra Liszt.

SENANCOUR. La quatrième des *Impressions et poésies* dans l'*Album d'un voyageur* (1835-1836), *Vallée d'Obermann*, est dédiée à Etienne Pivert de Senancour. (Voir L. GUICHARD, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, p. 154, note 132). Selon Marie d'Agoult (*Mémoires*, C. Lévy, 1927, p. 45) après leur départ pour la Suisse et un séjour au bord du lac de Wallenstadt, ils demeurèrent ensuite dans la vallée du Rhône, près de Bex, où ils firent lecture d'*Obermann* et de *Jocelyn*. Dans l'édition des *Années de pèlerinage* de 1855, *Vallée d'Obermann* est le n° 6. Dans la même édition, le n° 8, *Le mal du pays*, porte en épigraphe le *Troisième fragment d'Obermann* : *De l'expression romantique et du Ranz des vaches*.

SCHOELCHER (Victor). C'est à lui qu'est dédiée la cinquième des *Impressions et poésies* de l'*Album d'un voyageur* (1835-1836) : *La chapelle de Guillaume Tell.*

Signalons enfin que Liszt a composé un opéra en un acte, *Don Sanche ou le château d'amour,* auquel Paër aurait fortement collaboré, en 1824-1825, dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque de l'Opéra de Paris. Le texte, dû à MM. Théaulon et de Rancé, a été publié par Roullet, libraire de l'Académie royale de musique — et qu'il était « très tenté » de composer un chœur de matelots, d'après un épisode du roman d'Eugène Sue, *la Salamandre,* si E. Sue consentait à le mettre en vers (*Correspondance* avec Marie d'Agoult, I, p. 37).

APPENDICE III.

LES *PRÉLUDES* DE LISZT N'ONT-ILS VRAIMENT AUCUN RAPPORT AVEC CEUX DE LAMARTINE ?

C'est la thèse soutenue, on le sait, par Emile Haraszti. En 1951, le musicologue hongrois réussit à se procurer les microfilms des quatre chœurs inédits de Liszt, intitulés *les Quatre éléments,* composés sur des vers d'Autran, et qu'il avait vus avant la guerre à la bibliothèque de Weimar. Il les communiqua à son confrère de la Société de musicologie, B. de Miramon Fitz-James, petit-fils de Joseph Autran, qui les fit tirer en agrandissement 15 × 18 et eut ainsi la confirmation de ce que lui avait dit Haraszti : « les thèmes principaux de ces chœurs se retrouvent dans l'œuvre symphonique de Liszt, *les Préludes,* dont la partition porte en sous-titre : « d'après Lamartine ». « Or, poursuit Miramon, j'ai une lettre de Liszt à Autran lui disant, en 1852, qu'il proposait (*sic*) de joindre à ces chœurs, jusque-là inexécutés [1] une « assez longue ouverture ». Il n'y a pas de doute que ce sont les *Préludes* et qu'ils ont été inspirés par les poèmes d'Autran (La Terre, les Flots, les Astres, les Aquilons) et non par les Méditations de Lamartine. Il est prouvé que tout ce qu'a écrit le (*ou de* ?) livresque Liszt est de la princesse Wittgenstein. C'est elle qui a préfacé la partition des *Préludes* en les mettant sous l'invocation de Lamartine, ce qui, il faut en convenir, était plus reluisant que de les mettre sous l'invocation d'un poète d'une bien moindre renommée et d'un moindre talent. Il n'en reste pas moins évident qu les *Préludes* sont l'ouverture que Liszt voulait joindre aux quatre chœurs composés par lui en 1844 et 1845 sur des vers d'Autran, puisque les motifs principaux de cette œuvre symphonique sont dans ces quatre chœurs. Cela me

1. L'un d'eux, les *Aquilons* avait été exécuté à Marseille en 1844, voir HARASZTI, *art. cit.,* 1953.

donnera matière à une communication à la Société de musicologie, que je ferai lire par un confrère » [2]. Mais la mort le surprit, et c'est Haraszti qui fit état de cette lettre dans son article de 1953. La découverte de la substitution ainsi opérée est donc bien due à Haraszti, et fut simplement confirmée par la lettre de Liszt que possédait Miramon [3].

« Une fois de plus, déclare Haraszti, Liszt a été victime des femmes qui ont gâché sa vie. »

Que s'est-il donc passé exactement ? A la fin de juillet 1844, Liszt se trouvait à Marseille pour y donner des concerts. Il se présenta chez Autran, journaliste et poète, qu'il ne connaissait pas encore, « muni d'un billet de Jules Janin » [4]. Après le premier concert, Autran écrivit un article, et reçut, étant immobilisé par une blessure au pied, la visite de Liszt, qui le remercia par une improvisation [5]. Des relations amicales se nouèrent entre le poète et le compositeur. Au départ de Liszt, Autran lui remit quatre textes, que Liszt intitule : *Les Flots, les Bois, les Astres, les Autans* [6], et qu'il mit en musique au printemps de 1845 pendant son voyage au Portugal et en Espagne [7].

---

2. Lettre publiée par Charles le Gras, président de l'Académie de Vaucluse dans l'*Hommage à Bérenger de Miramon Fitz-James* (suite), *L'Orgue*, juillet-septembre 1952, pp. 70-71. On relèvera les expressions « Il n'y a pas de doute... Il est prouvé... Il n'en reste pas moins évident. » Cette lettre, Miramon l'avait résumée antérieurement dans son article : *Une improvisation de Liszt* (*Les amis de l'Orgue*, 1937, pp. 66-70).

3. Contrairement à ce qu'écrivit Norbert Dufourcq dans le n° suivant de *L'Orgue* (octobre 1952, p. 101) : « N'a-t-il pas eu la joie de révéler à E. Haraszti que le célèbre poème symphonique du maître de Weimar ne doit rien aux vers de Lamartine, mais que l'amant de Madame d'Agoult avait primitivement l'intention d'en faire l'ouverture d'une scène chorale écrite sur des vers de Joseph Autran ? »

4. AUTRAN, *Œuvres complètes*, t. 7, C. Lévy 1878. *Lettres et notes de voyage*. La lettre XI, pp. 94-102, est consacrée à Liszt.

5. *Ibid.*, p. 94-96. Autran parle du banquet qui fut donné en l'honneur de Liszt par son ami Boisselot, célèbre facteur de pianos, à une cinquantaine d'ouvriers de ses ateliers, allemands pour la plupart, et ne dit rien du chœur des *Aquilons* qui fut exécuté à l'improviste par la chorale Trotbas (dont le nom est, en réalité, Trotebas) sur des vers d'Autran que Liszt avait reçus le matin. Ce silence montre qu'il n'y avait pas attaché beaucoup d'importance, et n'en gardait pas souvenir.

6. La partition conservée à Weimar porte pour titre : *La Terre, les Aquilons, les Flots, les Astres*. Mais *la Terre* a aussi pour titre : *les Brumes*. Et le titre indiqué par Liszt : *les Bois*, doit, semble-t-il, s'entendre de *la Terre*, comme les *Autans* devinrent les *Aquilons*. Les titres n'étaient donc pas fixés et n'étaient peut-être pas d'Autran. Dans les *Œuvres* d'Autran on trouve seulement dans *La vie rurale. Tableaux et récits*, M. Lévy, 1856) le poème : *les Aquilons*, XLII, sensiblement différent du texte qu'Autran avait remis à Liszt et que cite Haraszti. Le poème intitulé (par Liszt ?) *les Flots* ouvre le livre premier des *Poèmes de la mer*, Lévy, 1852, mais il n'a pas de titre, intitulé simplement *Chœur*. Ce sont des poèmes manuscrits qu'Autran remit à Liszt, et le poète les revit et les corrigea avant leur publication. J'ai vainement cherché *la Terre* et les *Astres* dans les œuvres d'Autran.

7. D'après le manuscrit, *la Terre* fut composée à *Lisbonne et Malaga*

Du temps s'écoule. En 1852, Autran se marie et fait paraître une édition refondue de ses *Poèmes de la mer*, où se trouve un poème en 5 strophes, dédié et intitulé *A Franz Liszt*, qui évoque les soirées d'antan, où Liszt s'asseyait « devant un clavier du cher Boisselot ». Le chœur initial n'était autre que celui que Liszt avait mis en musique sous le titre *les Flots*.

C'est alors que Liszt, auquel Autran avait envoyé son livre et fait part de son mariage, le félicite, le remercie, et fait allusion à l' « ouverture » dont il avait eu l'idée, et qui devint *les Préludes*.

Pour la suite, nous n'avons d'autres documents que les programmes-commentaires, dont il faut avouer que la succession est assez étrange et divertissante.

Les Préludes sont créés le 23 février 1854, et le programme est précédé d'un Commentaire (de la Princesse, selon Haraszti, et c'est bien possible) « saupoudré » de citations tirées des *Préludes* de Lamartine [8], dont le vers :

« La trompette a sonné le signal des alarmes. »

Un second commentaire, signé par Arthur Hahn, est composé pour la première audition des *Préludes* à Berlin le 16 décembre 1855. Moins boursouflé que le premier, et, selon Heraszti, inspiré par la princesse, il affirme que « l'idée de cette composition fut suggérée par le poème de Lamartine : *les Nouvelles méditations poétiques* n° XV, dédié à Victor Hugo... et rappelle que Liszt lui-même déclare dans la Préface générale de ses poèmes symphoniques qu'il lui fut inspiré par la frappante suggestion de Lamartine...

En 1857, après la neuvième exécution des *Préludes*, Liszt chargea Bülow de rédiger un nouveau programme, qui parut sans signature [9]. Un nouveau programme, toujours de la main de Bülow, fut rédigé en juin 1860.

Enfin, en tête de la partition, dans les *Œuvres complètes*, parait

---

en avril 1845, les *Flots* à Valence, dimanche de Pâques 1845, les *Astres* terminés le 14 avril 1845. (*Art. cit.*, p. 115.

8. Voir HARASZTI, *art. cit.*, pp. 125-126.

« Notre vie....
« L'amour n'a pas de sons qui puissent l'exprimer,
... le sourd torrent des pleurs.
« Faut-il que le regret...
... les coupes de leurs mains.
.... Respirer le parfum...
... l'heure qui s'enfuit.
.... La trompette...
... des alarmes
... Des coursiers et des chars...
... leurs pâles ossements.

Ce programme, introuvable aujourd'hui, a été réimprimé par Th. Müller-Reuter dans le *Lexicon der Deutschen Konzertliteratur*, Leipzig, 1909.

9. Reproduit par HARASZTI, *art. cit.*, pp. 128-129.

une autre Préface, toujours « d'après Lamartine », mise au net, et traduction en français weimarois, du texte de Bülow [10]. C'est le texte que l'on reproduit généralement [11]. Il faut avouer que la confusion est complète, et la question bien embarrassante.

Haraszti n'hésite pas. Il voit dans cette histoire un coup monté par la princesse, et nous montre Liszt « envoûté par Carolyne », faisant « des efforts désespérés pour créer un contact spirituel entre le poème de Lamartine ou pour mieux dire entre le livret de Carolyne et sa musique » [12]. Peut-être est-ce trop vite dit ?

D'abord, la princesse et Lina Ramann ont eu tort de prétendre que Liszt avait été « entravé par la faiblesse du poème d'Autran », mais elles n'ont peut-être pas menti en déclarant que Liszt avait « transformé son œuvre » d'après le poème de Lamartine, et elles étaient de bonne foi puisque Lina Ramann, porte-parole de la princesse avait révélé elle-même que les *Préludes* avaient été composés sous l'inspiration d'un poète français (qu'elle appelait Aubray) — ce que l'on n'aurait jamais soupçonné si elle ne l'avait pas dit [13].

Ne pourrait-on se représenter les choses de la façon suivante : Liszt a depuis longtemps en porte-feuille ces quatre chœurs qui ne verront jamais le jour. Il a eu l'idée, en les orchestrant, « d'y joindre une assez longue ouverture », et cela pourrait devenir « quelque chose, quelque beau jour », écrit-il à Autran. Mais, « Malheur ! La musique ne prend vie que par l'exécution ». Et il est bien difficile de réunir des choristes pour cette œuvre de longue haleine. Et puis il faudrait traduire ces chœurs, ou bien les faire chanter à Paris. Pourquoi ne pas transformer ce qui aurait servi d'ouverture aux *Quatre éléments* (ouverture qui devient sans objet) en un Poème symphonique indépendant, comme ceux que Liszt a composés ces dernières années, et où le nom prestigieux de Lamartine répondrait à celui de Hugo ? [14] C'est peut-être la princesse qui eut l'idée de cette présentation nouvelle à laquelle se prêta Liszt, non sans désin-

---

10. « Notre vie.... ses forces. » HARASZTI, *art. cit.*, p. 129.

11. Dans la partition de poche, éd. Ernst Eulenburg, il est dit que les *Préludes* ont été composés en 1845 « d'après Lamartine », et le poème est précédé d'un texte en français, signé F. Liszt, et en allemand, signé par P. Cornelius. Une note renvoie aux *Méditations poétiques* de Lamartine ce qui est une erreur, et l'auteur de l'*Introduction*, Alfred Heuss, indique que « les paroles imprimées avant le poème symphonique de Liszt sont empruntées à l'une des *Méditations poétiques* de Lamartine ». Le texte est en prose, mais cela ne l'arrête pas. En 1869, d'ailleurs, Pasdeloup, ayant inscrit les *Préludes* à son programme, réimprima la préface due à Bülow comme étant un « Fragment des *Méditations poétiques* de Lamartine ». HARASZTI, *art. cit.*, p. 139). Pour ma part, après avoir vainement cherché dans l'œuvre de Lamartine, j'en avais conçlu que le texte devait être tout simplement de Liszt lui-même.

12. *Art. cit.*, p. 129.

13. *Art. cit.*, pp. 111-112, 117, qui renvoie à Lina Ramann, t. III, p. 304.

14. *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849) et *Mazeppa* (1851). Rappelons que les *Préludes* de Lamartine sont dédiés à V. Hugo.

volture, mais sans difficulté, et qui l'incita peut-être à des remaniements, à une transformation de l'œuvre dans son esprit, et dans son sens. Mais qui donc songea à ces *Préludes* ? A qui l'œuvre de Lamartine était-elle assez familière pour s'aviser que la XVe des *Nouvelles méditations* se composait précisément de quatre éléments, et possédait dans son développement une unité organique : celle de la vie d'un homme et de ses quatre pôles, qui n'existait qu'artificiellement entre les chœurs d'Autran, arbitrairement réunis par Liszt ? Qui, sinon le compositeur lui-même ? Tout cela était en somme assez flottant dans l'esprit de Liszt, et put se cristalliser et prendre une forme définitive à la relecture du poème de Lamartine. Nous avons, d'un côté quatre chœurs, de l'autre un poème symphonique. L'introduction aux chœurs, nous ne l'avons pas. Ce sont les *Préludes,* nous dit Haraszti. Nous n'en savons rien. Je veux dire qu'il est très possible que Liszt ait assez largement remanié l'Introduction projetée et non pas écrite, pour en faire son Poème. L'introduction serait ainsi *devenue* le poème symphonique que nous connaissons, mais autrement que par un simple changement de titre et de « patron ». Liszt put fort bien avoir lui-même l'idée d'adapter les idées musicales anciennement inspirées par les quatre textes d'Autran à des intentions nouvelles, nées d'un texte nouveau, tant, par le choix des thèmes, le Poème du musicien « colle » avec celui du poète [15]. Ainsi, pour écrire les

15. Ce n'est pas l'opinion d'Haraszti, évidemment. C'est celle de Ch. Joatton, qui l'a exposée en 1958 dans une communication à l'Académie de Mâcon, et qui la fonde sur une analyse très pertinente et très poussée du poème de Lamartine et de l'œuvre de Liszt (voir *Annales de l'Académie de Mâcon,* troisième série, tome XLIV, 1958-1959). C'est également celle de Vladimir Jankélévitch. « Les *Préludes,* m'écrivait-il, sont, bien entendu, inspirés par les *Nouvelles Méditations poétiques* de Lamartine... dont ils suivent le plan. » Il me semble que les divers éléments du poème de Liszt sont bien ceux du poème de Lamartine : l'amour, la fuite dans l'Océan (cf. *Bateau ivre*), le refuge dans la nature ou la campagne natale, et l'appel des armes ; et Liszt a fait précéder ces quatre développements d'un préambule analogue à celui où Lamartine invite sa lyre, son génie poétique, à « préluder » à son gré. Mais le plan n'est pas tout à fait le même. Tandis que Lamartine conclut par le retour aux « vallons paternels » et aux doux champs de son enfance, sur un apaisement, Liszt, pour finir en bravoure, conclut sur le fracas, si peu lamartinien, des armes, et que Lamartine repousse.

On peut rappeler avec Charles Joatton (*article cité*) que « ce n'est pas la première ni la dernière fois qu'on voit un artiste — surtout au XIXe siècle — reprendre une rédaction de premier jet pour l'adapter à des intentions nouvelles (cf. Berlioz, Rossini et Lamartine lui-même dans ses *Préludes*) — souligner « la concordance parfaite, émouvante... entre les quatre thèmes essentiels » du poème de Lamartine et du poème symphonique de Liszt, et conclure en considérant les *Préludes* de 1854 comme « une transposition et un enrichissement » plutôt que comme une « supercherie ».

Pour reprendre les termes mêmes de la question posée et tranchée par Haraszti, je dirai que la *Genèse* des *Préludes* n'a en effet aucun rapport avec Lamartine (l'idée en est venue des médiocres poèmes d'Autran), mais que les *Préludes* eux-mêmes ont au contraire un rapport tellement étroit avec le poème de Lamartine qu'il est devenu impossible de les séparer.

Préludes, poème symphonique inspiré de Lamartine, Liszt aurait utilisé des idées qui lui étaient venues à la lecture des vers d'Autran. Il a fort bien pu s'aviser, après coup, qu'en somme, son poème symphonique « s'expliquait » beaucoup mieux par *les Préludes* de Lamartine, dont les quatre développements, inspirés par l'Esprit, offrent une unité, d'ailleurs artificielle, que par les poèmes d'Autran qu'il avait lui-même arbitrairement réunis, à l'insu de l'auteur, sous le titre *les 4 Eléments*, et que le texte lamartinien s'accordait plus intimement à ses intentions profondes.

LE LIVRE D'AIRS SPIRITUELS D'ANTHOINE DE BERTRAND

EN 1582, Adrian Le Roy et Robert Ballard publient un livre d'Anthoine de Bertrand intitulé :

AIRS SPIRITUELS // Contenant plusieurs Hymnes & Cantiques // mis en musique à quatre & cinq parties, // Par // Anth. Bertrand // A PARIS. // ... [1]

Cette publication religieuse s'oppose au reste de l'œuvre connue de ce compositeur, c'est-à-dire aux deux Livres des Amours de Pierre de Ronsard (1576 et 1578) et au Troisième Livre de Chansons (1578), exclusivement profanes. Ce recueil d'Airs Spirituels, bien qu'incomplet, offre un triple intérêt : il fournit, d'une part, des renseignements biographiques sur les dernières années du musicien ; il témoigne, d'autre part, d'un aspect particulier de l'activité musicale catholique en France, sous l'influence directe de membres de la Compagnie de Jésus ; enfin, il nous livre des compositions religieuses d'un musicien surtout réputé pour ses œuvres profanes, compositions surprenantes à bien des égards.

TABLE ANALYTIQUE DU RECUEIL (Superius) [2].

f. 2 et 2'.

Préface « Au Lecteur » signée « LA, DIVIN DESIR ». L'auteur de cette préface n'est pas identifié. Ce texte a été intégralement

---

1. F. LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des Editions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard,* Paris, 1955, p. 210. Ce recueil nous est incomplètement parvenu. Le « Superius » se trouve à Caen, Archives Départementales Fonds Mancel, et le « Bassus » à Paris, Bibliothèque Nationale, Smith Lesouef, rés. 233 (8). Contratenor et Tenor manquent.

2. La numérotation des pages est indiquée de la manière suivante : f. 2 : folio 2 recto ; f. 2' : folio 2 verso.

publié par F. Lesure et G. Thibault dans *Bibliographie des Editions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard* (pp. 43-44).

f. 3.

Sonet : « Qui du monde pipeur... » Ce texte également publié dans l'ouvrage cité ci-dessus (p. 44), invite le lecteur à délaisser les activités profanes pour tourner son âme vers Dieu.

f. 3' & 4.

Chant 1. Vexilla regis prodeunt...
Du grand Roy l'enseigne reluit...

Adaptation de l'hymne grégorienne chantée au superius et « harmonisée » à quatre voix. Le texte latin est « doublé » d'une traduction rythmée et rimée qui se chante sur la même musique.

Exemple :

Vexilla regis prodeunt
Fulget crucis mysterium
Quo carne carnis conditor
Suspensus est patibulo.

Du grand Roy l'enseigne reluit
De la croix le mystère luit
Ou permit l'autheur de la cher
Sa chair au gibet attacher.

Ce premier chant constitue une méditation sur la Croix, moyen de salut du monde pécheur.

f. 4', 5, 5', 6 & 6'.

Chant 2. Air spirituel en deux parties, à quatre voix
1re partie : « Arrière, O fureur insensée »
2e partie : « C'est trop versé de larmes ».

Ce texte bien connu de Philippe Desportes fut publié en 1576. Il est bâti sur le thème de la conversion du chrétien qui doit abandonner les vaines futilités du monde pour se consacrer à Dieu.

f. 7.

Chant 3. Air spirituel à quatre voix
« Il me desplait de voir... »

Chant strophique sur le thème de la conversion de l'inspiration poétique. L'auteur du texte est inconnu.

f. 7' & 8.

Chant 4. Air spirituel à quatre voix
« Sus que ma voix jointe à celle des anges ».

Huit quatrains exprimant le désir du poète de chanter Dieu. Voici, à titre d'exemple, le troisième :

« On n'orra plus résonner sur ma lyre
Rien que son loz, arriere de moy sons
Folz ou lascifz, loing profanes chansons
Rien que de Dieu ma bouche ne veut dire. »

Au bas de la page, on trouve la mention suivante, destinée à annoncer le chant suivant :

« Argument »

« Icy est sommairement traicté du mistere de l'incarnation de Jesus Christ, comment & pourquoy il s'est faict homme, ensemble comme la Vierge Marie a eu préférence sur toutes les femmes.

Noé »

f. 8' & 9.

Chant 5. Air spirituel à quatre voix
« Mon âme, dormés vous ».

Chant strophique sur la Nativité.

f. 9' & 10.

Chant 6. Air spirituel à quatre voix
Paraphrase sur l'hymne « Quem terra pontus »
« Celuy que l'air, la mer, la terre ».

Ce chant est consacré à la Vierge.
Au bas de la page, l'annonce du chant suivant :

« Hymnus In omnibus festivitatibus beate Mariae Virginis »

Argumentum.

« Laudatur in eo sacrosancta virgo Maria, quod ab Angelo coelitus misso salutata dei mater est effecta denique rogatur ut nobis materna ostendens viscera : filium reddat placatum atque benignum. »

f. 10'.

Chant 7. Hymne à quatre voix
« Ave maris stella »

Texte latin, sans traduction en vulgaire. Mélodie grégorienne au superius.

f. 11.

Chant 8. Hymne à quatre voix

« Iste confessor »

Texte latin, sans traduction. Louange de la vie d'un saint homme, ce texte insiste sur les mérites des saints, leur pouvoir miraculeux et évoque leur intercession efficace auprès de Dieu et leur rôle dans l'économie du salut de l'humanité pécheresse.

Au bas de la page, annonce du chant suivant : « Paraphrase de la 5e Lamentation du prophète Jérémie ».

f. 11' & 12.

Chant 9 (indiqué 7 par erreur). Air Spirituel à quatre voix

« Ayes Seigneur mémoire de noz maux ».

Chant strophique évoquant, après la ruine de Jérusalem en 587 av. J. C., le deuil de la ville et de ses habitants.

f. 12' & 13.

Chant 10. Hymne à quatre voix

« Jam lucis orto sydere »

« Au point du jour tous humblement ».

Argument.

« Par ce cantique l'Église prie journellement Dieu qu'il nous préserve des dangers du jour, aussi qu'il contienne noz yeux et noz langues, si que d'un cœur tranquille & d'un corps sobrement nourri, puissions au soir luy rendre graces.

S'ensuit le latin & françoys ».

Traduction versifiée du texte latin. Mélodie principale au superius.

f. 13' & 14.

Chant 11 (indiqué 9 par erreur). Air Spirituel à quatre voix

« O Seigneur Dieu nous te loüons ».

Chant de louange et d'acclamation de seize strophes.

f. 14'.

Chant 12. Hymne à quatre voix

« Ex more docti mystico »

« Instruictz par les sainctes façons ».

Double texte latin et français invitant le chrétien à la pénitence pendant le Carême.

f. 15.

Chant 13. Hymne à quatre voix
« Audi benigne conditor »
« Enten O begnin créateur »

Autre texte pénitentiel.

f. 15'.

Chant 14. (indiqué 11 par erreur) Hymne à quatre voix
« Sanctorum meritis »

Texte latin seulement, évoquant les mérites acquis par les saints et les martyrs.

f. 16.

Chant 15 (indiqué 13 par erreur). Hymne à quatre voix
« Christe qui lux est »

Texte latin seulement.

f. 16' & 17.

Chant 16. Air Spirituel à quatre voix
« Hélas ! Seigneur & père souverain »

Chant strophique suppliant Dieu d'accorder son pardon et de donner au chrétien les vertus d'Amour, de foi, d'espérance, d'humilité, de prudence, etc... et de le préserver des erreurs de doctrine.

f. 17' & 18.

Chant 17. Air Spirituel à quatre voix
« Delivre-moy, Seigneur, de la mort éternelle »

Chant strophique de *Philippe Desportes* publié en 1575.

f. 18' & 19.

Chant 18. Air Spirituel à quatre voix
« Las ! Que feray-je ? »

Chant strophique de *Philippe Desportes* publié en 1575.

f. 19'.

Chant 19. Air Spirituel à quatre voix
« C'est un abus que d'avoir la prudence »

Texte très court, en forme de maxime moralisante, invitant le chrétien cultivé à conformer ses mœurs à son savoir.

f. 20.

Chant 20. Hymne à quatre voix
« Pange lingua gloriosi »

Mélodie grégorienne au superius, texte latin uniquement. Méditation sur l'Eucharistie.

f. 20', 21 & 21'.

Chant 21. Air Spirituel
« Quand le Temps fust venu »

Au-dessus du texte, cette mention : « Cette partie se dict seule & comence la première »
Chant monodique, réservé au superius, sur le mystère de l'Incarnation et la Nativité et formant introduction au chant suivant.

f. 22, 22' & 23.

Chant 22. Air Spirituel à quatre voix
« C'est le prince de paix »

Chant de Noël de quatre strophes terminées par une acclamation : « Noe, Noe, Noe... »

f. 23' & 24.

Chant 23. Air Spirituel à cinq voix
« Il ne faut qu'un some otieux »

Autre chant de Noël du même type.

f. 24' & 25.

Chant 24. Hymne à quatre voix
« Ave manus dextra Christi »

Méditation sur les cinq plaies du Christ suivie d'une courte oraison en latin.

f. 25' & 26.

Motet à quatre voix
1re partie « O vos omnes »
2e partie « Attendite »

Office du Samedi Saint, répons (leçon V)

f. 26' & 27.

Motet à cinq voix

« Exurge quare obdormis »

Introït de la Messe de la Sexagésime.

f. 27' & 28.

Motet à cinq voix

1re partie « Ecce vidimus »

2e partie « Vere langores »

Office du Jeudi Saint, répons (leçon III)

f. 28'.

Table.

La répartition des textes musicaux étant différente dans le livre de « Bassus » à partir du folio 20', on trouve à la fin de ce recueil une épigramme latine (f. 27') et sa traduction en français sous forme d'un « Sonet à la loüange des Airs Spirituels & Hymnes de Bertrand » (f. 28) signée « M. D. B. le bon chemin désire ». Ce texte est publié par F. Lesure et G. Thibault dans la *Bibliographie des Editions d'Adrian Le Roy & Robert Ballard* (p. 44).



La préface du livre d'Airs Spirituels nous donne des indications précieuses sur les dernières années d'Anthoine de Bertrand : « ... ce que très bien entendu et remaché par feu Bertrand auteur de cette œuvre, parce qu'il avait employé ses jeunes ans à mélodieusement faire résonner aux oreilles lascives une infinité d'Airs, sur chansons impudiques et malséantes à un chrétien, changeant sa façon de vivre en Tholoze, lorsque le Saint Jubilé y fut si dévotement célébré, pour se punir soy-mesme et pour plaire à Dieu autant et en ce qu'il l'avait offensé et pour retirer par cette saincte harmonie ceux qu'il avait possible occasionné à vice. Aurait-il tracé en peu de jours ce livret, en intention de faire progrès à choses plus hautes, si par la cruauté de ceux qui n'ayment point ces hymnes ecclésiastiques sa vie ne nous eust esté inhumainement dérobée... »

On sait combien la ville de Toulouse fut bouleversée par les troubles religieux entre protestants et catholiques entre 1560 et 1580. Grâce à l'action du Cardinal d'Armagnac, soutenue par celle des Pères de la Compagnie de Jésus, un courant de conversion et de pénitence se manifesta par des œuvres de miséricorde et de charité.

Les notables de la ville se regroupèrent dans des Confréries de Pénitents [1]. Il s'agit d'un mouvement général, d'une ampleur considérable et auquel Anthoine de Bertrand semble étroitement associé. Les origines du « Saint-Jubilé » lors duquel le musicien aurait renié son œuvre profane et affirmé sa volonté de conversion, peuvent être précisées.

A la date de 1576 les *Annales* de Toulouse rapportent les faits suivants [2].

« Le Pape Grégoire XIII avoit ouvert un Jubilé, et Toulouse en fit l'ouverture le vingt-deux août de cette année. Comme dans ce tems, où la haine des Religionnaires exaltoit tous les esprits, l'imagination étoit plus échauffée que jamais, Toulouse vit un spectacle qui étoit absolument nouveau pour elle. Une trentaine de ses habitans se revêtirent de sacs noirs le jour de la fête de la Sainte-Croix. Ils partent dès le matin de l'église des Cordeliers, pieds nuds, ayant un crucifix à leur tête, et marchent en procession dans tous les lieux où l'on avoit indiqué ce que l'on nomme des *Stations* pour gagner le Jubilé... Les Inventeurs de cette singulière représentation s'érigèrent en confrérie, sous le nom de la Sainte Croix. La maison des religieuses Augustines leur fut assignée pour vaquer à leurs exercices de piété ; de là l'origine des *Pénitens Noirs* ».

Il est alors troublant de constater que Bertrand renie publiquement ses chansons « impudiques » à Toulouse pendant qu'on en prépare l'édition à Paris chez Adrian Le Roy et Robert Ballard [3]. Sans pouvoir préciser davantage, nous devons admettre que la « conversion » de Bertrand est contemporaine des publications parisiennes de ses pièces profanes. Remarquons que les chants 2, 3 et 4 du recueil sont un appel à la conversion de l'inspiration poétique. Le désir manifeste de l'auteur du recueil est bien de susciter un retournement des thèmes esthétiques vers l'Amour de Dieu et de glorifier la muse chrétienne. La présence de textes de Philippe Desportes est à cet égard significative. Le livre d'Airs Spirituels possède donc une sorte de valeur autobiographique : des textes comme « Arrière O fureur insensée », « C'est trop versé de larmes », « il me desplait de voir tant de braves esprits » ou « sus que ma voix jointe à celle des anges », ne font qu'illustrer le fait, exprimé par l'auteur de la préface, que Bertrand changea

1. Voir à ce sujet : *Origines, Histoire et Statuts des Pénitents du Midi*, par l'Abbé Massabie, Toulouse 1879.
2. *Annales de la Ville de Toulouse*, t. 4, Paris, 1776, pp. 26-27.
3. Les deux livres des « Amours de Pierre de Ronsard » sont publiés en 1576 et 1578.

« sa façon de vivre en Tholoze lorsque le saint jubilé y fut célébré ». Cette préface indique, en plus de cette conversion spectaculaire, que la vie d'Anthoine de Bertrand nous fut « inhumainement dérobée » « par ceux qui n'ayment point ces hymnes ecclésiastiques ». La signification, peu claire, de cette phrase se précise grâce à un passage du livre publié en 1608 par le Père Michel Coyssard [1] à Lyon : *Traicté du profit qu'on tire de chanter les hymnes et chansons spirituelles en vulgaire*. Cet ouvrage d'inspiration authentiquement catholique vante les bienfaits du chant des hymnes en français, cite souvent en exemple l'œuvre d'Anthoine de Bertrand et, évoquant les efforts des protestants pour empêcher la diffusion de tels chants, il est précisé : « Ainsi massacrèrent-ils Anthoine de Bertrand, sortant de Toloze pour aller en une sienne métairie, despitez qu'il avait changé de note, remettant en usage les Hymnes ecclésiastiques... au lieu de chansons amoureuses et foles ». Le contenu du livre d'Airs Spirituels suffit à expliquer sinon le geste tout au moins le sentiment des protestants : chants à la Vierge, aux Saints, méditation sur l'Eucharistie etc... Il s'agit bien d'une prise de position contre les idées de la Réforme. Le compositeur a donc été assassiné aux portes de Toulouse à cause de sa conviction religieuse. S'il demeure difficile de préciser la date de sa mort, il est probable qu'elle se situe dans le courant de l'année 1581. En effet, en 1580, Simon Goulart (1543-1628), pasteur de la paroisse Saint-Gervais à Genève, fit éditer la musique des sonnets des *Amours* en travestissant le texte de Ronsard sous le titre *Sonnets chrétiens*. Il adresse, dans cet ouvrage, un sonnet au compositeur encore vivant :

« De moy je suis marri que ta voix ne s'applique
A vanter ce grand Dieu, lequel t'a revestu
De si rares faveurs. Pourquoy diffères-tu ?
N'attend son jugement qui n'a point de réplique » [2]

Il semble logique de supposer qu'Anthoine de Bertrand mourut dans la période qui sépare la publication de ce texte et celle de la préface des Airs Spirituels où il est question de « feu Bertrand », donc entre 1580 et 1582.

---

1. Le Père Michel Coyssard appartenait à la Compagnie de Jésus. Né en 1547 à Besse (Puy-de-Dôme), à proximité de Fontanges, ville natale de Bertrand, il semble avoir bien connu le compositeur.

2. *Sonnets Chrétiens*, Lyon, Charles Pesnot. MDLXXX. Superius, fol. 1.

Rôle des Jésuites dans la publication des Airs Spirituels.

On est frappé de constater autour d'Anthoine de Bertrand et de son recueil de 1582, la présence de plusieurs personnalités appartenant à la Compagnie de Jésus, récemment implantée à Toulouse. Nous n'avons pu identifier l'auteur de la préface qui signe « La, divin désir ». Par contre, le « Sonet à la loüange des Airs Spirituels & Hymnes de Bertrand » (bassus, f. 28) signé « M. D. B. Le bon chemin désire » peut être attribué en toute certitude au Père Michel de Bonnières. La Croix du Maine écrit à son sujet dans sa *Bibliothèque Françoise* (t. II, p. 118) : « Natif de Picardie, jésuite préfet du collège fondé à Paris, se délectant à la musique. A prononcé de doctes discours de théologie en l'Assemblée ou Congrégation qui se fait dans ce collège après vêpres le dimanche. Il florit à Paris en cette année 1584 ». La présence d'un texte signé par un tel personnage dans le livre d'Airs Spirituels semble intéressante et indique que cette publication a dû être plus ou moins prise en mains par les jésuites, en l'absence du compositeur. Cette hypothèse prend plus de vigueur encore si l'on songe que les mérites de ce livre sont vantés par un autre jésuite, le Père Michel Coyssard dans un ouvrage dont il a été question plus haut, et dont le titre est significatif (voir ci-dessus). Il semblerait donc que quelques pères de la Compagnie de Jésus aient pris l'initiative, vers les années 1575-1580, de susciter la création d'un répertoire religieux para-liturgique en langue vulgaire dans un but pastoral (les courtes prières imprimées dans le recueil de Bertrand confirment cette idée). Cette initiative, inspirée de la pratique huguenote du chant des psaumes traduits en français, visait à lutter contre les réformés en utilisant leurs propres armes. Cette perspective permet de mieux comprendre l'agression criminelle dont le compositeur fut victime. Dans son livre bien connu publié à Paris en 1578, *Les hymnes ecclésiastiques*, Guy Le Fevre de la Boderie défend la même idée dans sa préface au roi Henri III : « ... Considérant que les pseaumes de David traduits en nostre vulgaire, par la doulceur de la musique et du chant mélodieux que l'on y a adjousté ont alleché et distrait non moins de vostre peuple que les assemblées et presches des ministres de la religion prétendue réformée, je me suis avisé pour un remède et contre-poison de traduire les Hymnes ecclé-

siastiques... composés par les saints docteurs... à celle fin d'essayer par ce moyen de réduire et regaigner par la doulceur du vers et du chant ceux qui pour plaisir de l'oreille et de la musique se seroyent débandés du giron de l'Église Catholique... » Ce texte définit bien la signification générale du livre d'Airs Spirituels de Bertrand qui apparaît ici avec son caractère réellement offensif. Cet aspect particulier de l'activité musicale et littéraire de la Contre-Réforme, entreprise par un groupe de jésuites, semble intéressant bien que mal exploré encore. Les ouvrages suivants, publiés par Le Roy & Ballard aux alentours de 1580, paraissent appartenir au même courant : Guillaume Boni [1], 1582, Psaumes de David (en latin) et quatrains du Sieur de Pibrac ; A. Condomirio, 1582, Cantiques du Sieur de Maisonfleur ; J. Planson, 1583, quatrains du Sieur de Pibrac.

La table analytique du recueil que nous présentons plus haut montre la présence de trois types de pièces : des hymnes, des airs spirituels et des motets traditionnels. Les hymnes, au nombre de dix, se divisent en deux groupes : l'un comportant une traduction versifiée du texte latin en vulgaire (chants 1, 10, 12, 13) et l'autre sans traduction (chants 7, 8, 14, 15, 20, 24). En fonction de la ligne générale de l'ouvrage, les hymnes à caractère pénitentiel sont le plus représentés (chants 1, 12, 13, 24). Les Airs Spirituels sont au nombre de quatorze. Trois d'entre eux (chants 2, 17, 18) sont composés sur des textes de Philippe Desportes publiés en 1575 et 1576. Ces airs strophiques se composent de nombreux couplets. Le groupe le plus important (chants 2, 3, 4, 9, 16, 17, 18, 19) est centré, là encore, sur la nécessité de la conversion de la pénitence et de la réforme des mœurs. Le chant 9, composé d'après le prophète Jérémie, s'applique directement à la situation dramatique due aux troubles religieux contemporains du recueil. Le second groupe de cantiques (chants 5, 6, 21, 22, 23) prend comme thème central le mystère de l'Incarnation et la glorification de la Vierge. Un seul chant (n° 11) enfin est consacré à la louange du Dieu Créateur.

Le livre se termine de manière inattendue par trois motets du type le plus traditionnel : deux répons de la Semaine Sainte et l'Introït de la messe de la Sexagésime.

---

1. Guillaume Boni, maître des enfants de chœur de St Etienne de Toulouse, était en relation avec A. de Bertrand dans cette ville. Consulter à ce sujet l'article de Mme G. Thibault, « Anthoine de Bertrand, musicien de Ronsard et ses amis toulousains » dans *Mélanges offerts à M. Abel Lefranc*, Paris 1936.

En conclusion, si l'on perçoit bien la ligne directrice de ce recueil, on est obligé de reconnaître que sa composition est rendue très hétérogène par le mélange désordonné de genres différents ; il n'y a pas plus de solution de continuité sur le plan des genres musicaux ou littéraires que sur le plan des thèmes traités. Peut-être trouverons-nous une explication à cet aspect hâtif de l'organisation du livre d'Airs Spirituels dans le passage suivant de la préface dont le sens est loin d'être bien clair : « Aurait-il tracé en peu de jours ce livret si par la cruauté de ceux... sa vie ne nous eust esté inhumainement dérobée... »

La musique des Airs Spirituels.

Dans la mesure où nous ne possédons à l'heure actuelle que deux parties sur quatre (superius et bassus) il convient d'être prudent quant à l'estimation de la valeur musicale des Airs Spirituels. Néanmoins, l'examen des voix extrêmes des polyphonies permet une appréciation. La première impression qui vient à l'esprit à la lecture de ces pièces, et en particulier des hymnes, est celle d'une grande simplicité musicale, simplicité qui confine à la pauvreté. Si l'on songe à l'extraordinaire richesse des polyphonies profanes d'Anthoine de Bertrand [1], on a quelques difficultés à admettre que celles-ci soient du même compositeur. Les exemples que nous donnerons plus loin montreront qu'il s'agit d'une musique vraiment pénitentielle ! L'examen plus approfondi du recueil nous amène à nuancer cette première impression et à y distinguer trois niveaux d'élaboration musicale correspondants, du plus simple au plus complexe, aux hymnes, aux airs spirituels et aux motets.

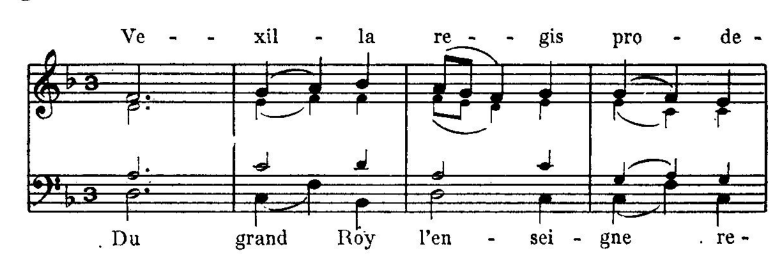
Les Hymnes :

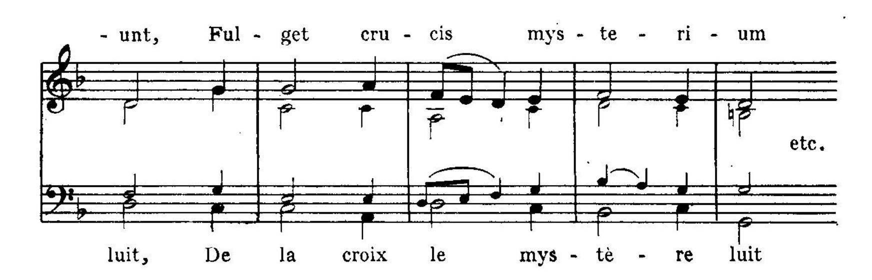
Ils sont écrits à quatre parties. Le supérius est une adaptation mesurée et altérée de la mélodie grégorienne ; le bassus, dans la plupart des cas, soutient cette mélodie en contrepoint note contre note. Il s'agit en quelque sorte d'une « harmonisation » très simple de l'original liturgique. La musique est ici manifestement secondaire par rapport au texte dont la seule méditation

1. Voir à ce sujet : J. M. Vaccaro, *Anthoine de Bertrand* (1965). Mémoire non publié, présenté pour l'obtention du Diplôme d'Études Supérieures. Tours, Bibliothèque du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

est recherchée. L'exemple ci-dessous montrera également le mépris total manifesté à l'égard de la prosodie : les appuis musicaux se situant souvent sur les syllabes non accentuées de la traduction versifiée.
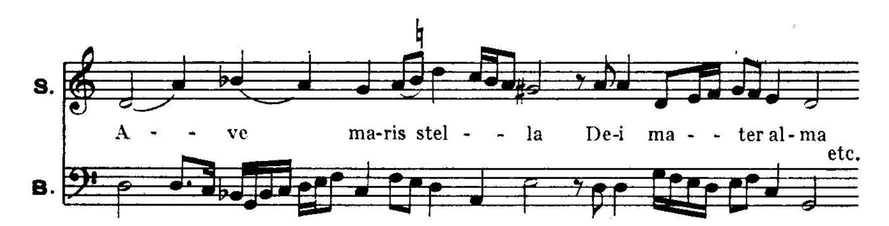
Exemple 1 : Chant 1, « Vexilla regis prodeunt. Du grand Roy l'enseigne reluit ».





N. B. Les parties intermédiaires, en petites notes, sont hypothétiques.

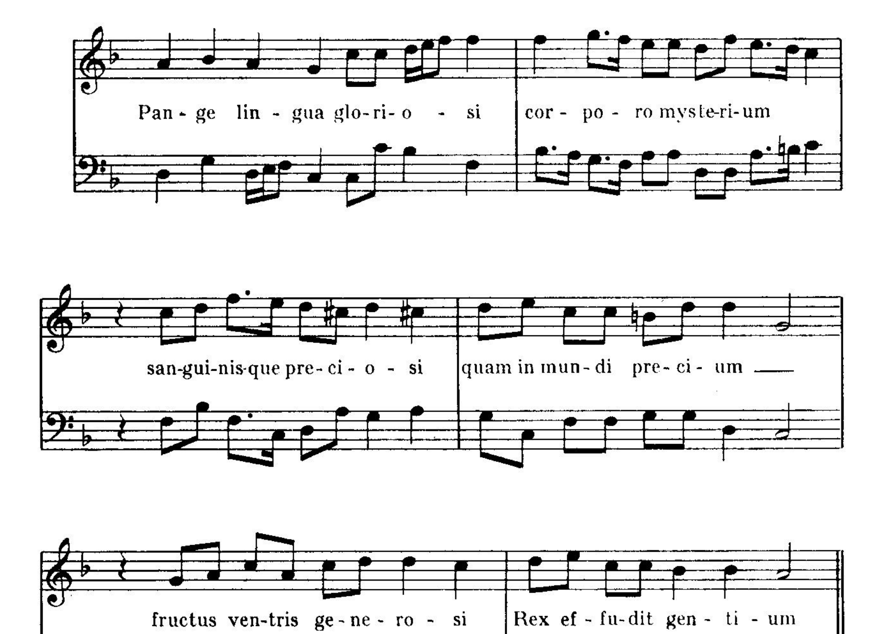
Exemple 2 : Chant 7, « Ave maris stella ».



Ce second exemple, plus élaboré que le précédent si l'on en juge par le mouvement de la basse, montre la manière dont la mélodie grégorienne est altérée. Le « Pange lingua » noté ci-dessous prend,

à cause de ces « notes sensibles », une allure surprenante pour l'oreille moderne.

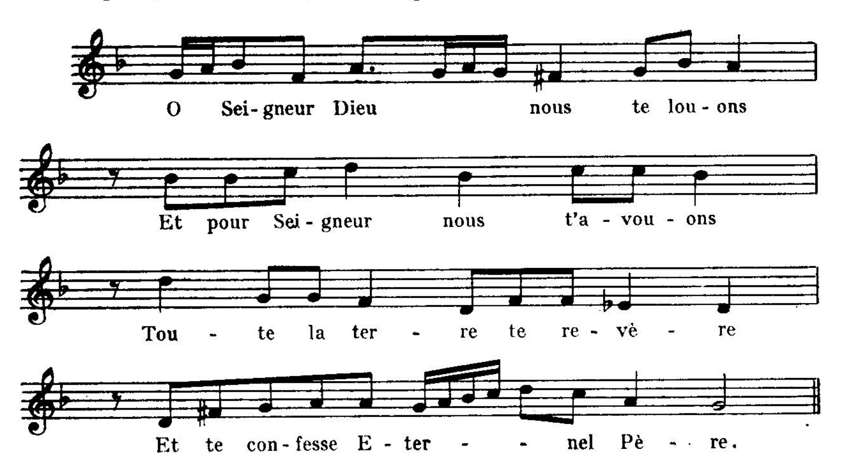
Exemple 3 : Chant 20, Pange lingua.



Les Airs Spirituels :

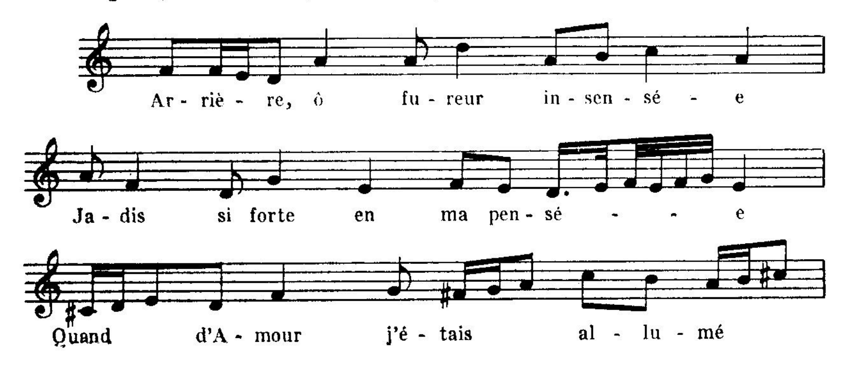
Ces cantiques écrits pour quatre et cinq voix manifestent une recherche de musicalité plus grande, encore qu'inégale d'une pièce à l'autre. Le supérius du chant 11, « O Seigneur Dieu nous te loüons » ressemble beaucoup, à cause de ses phrases courtes et bien séparées par des silences, aux mélodies des psaumes huguenots.
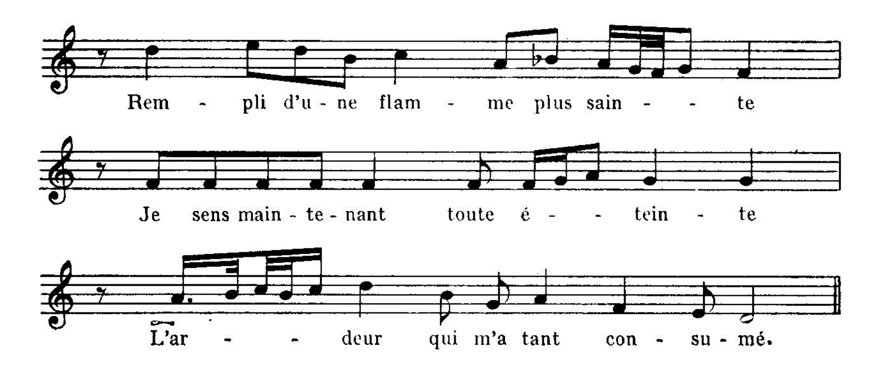
Exemple 4 : Chant 11, « O Seigneur Dieu »



Les quatre exemples que nous venons de citer n'ont aucun rapport, même lointain, avec la manière propre à Bertrand et si évidente dans chacune de ses chansons profanes. Nous retrouvons quelque peu la souplesse si particulière de sa phrase musicale dans les cantiques composés sur les textes de Desportes. Le supérius du chant 2, « Arrière O fureur insensée » manifeste une recherche mélodique très poussée, trop même sans doute. Néanmoins la courbe générale de toute la pièce, très ample, parcourant en longues ondulations la tessiture entière du superius, paraît très intéressante et en tous les cas plus proche de ce que nous connaissons de ce compositeur :
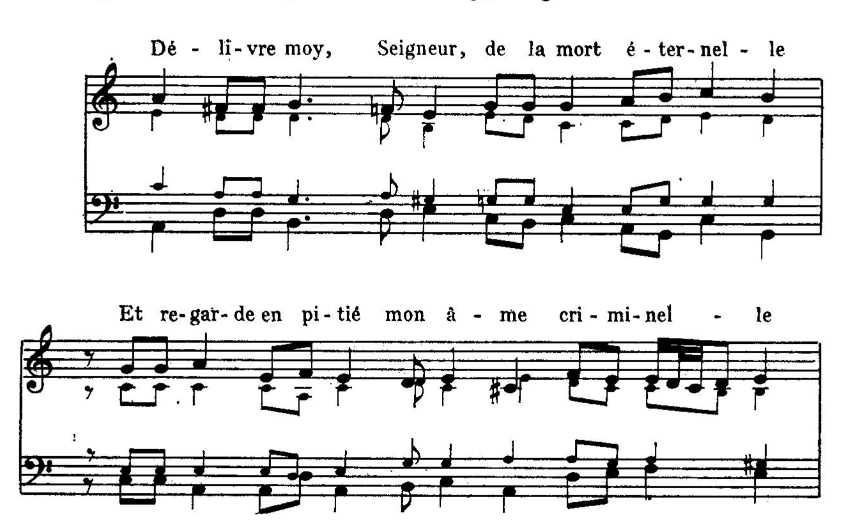
Exemple 5 : Chant 2, « Arrière, O fureur insensée ».

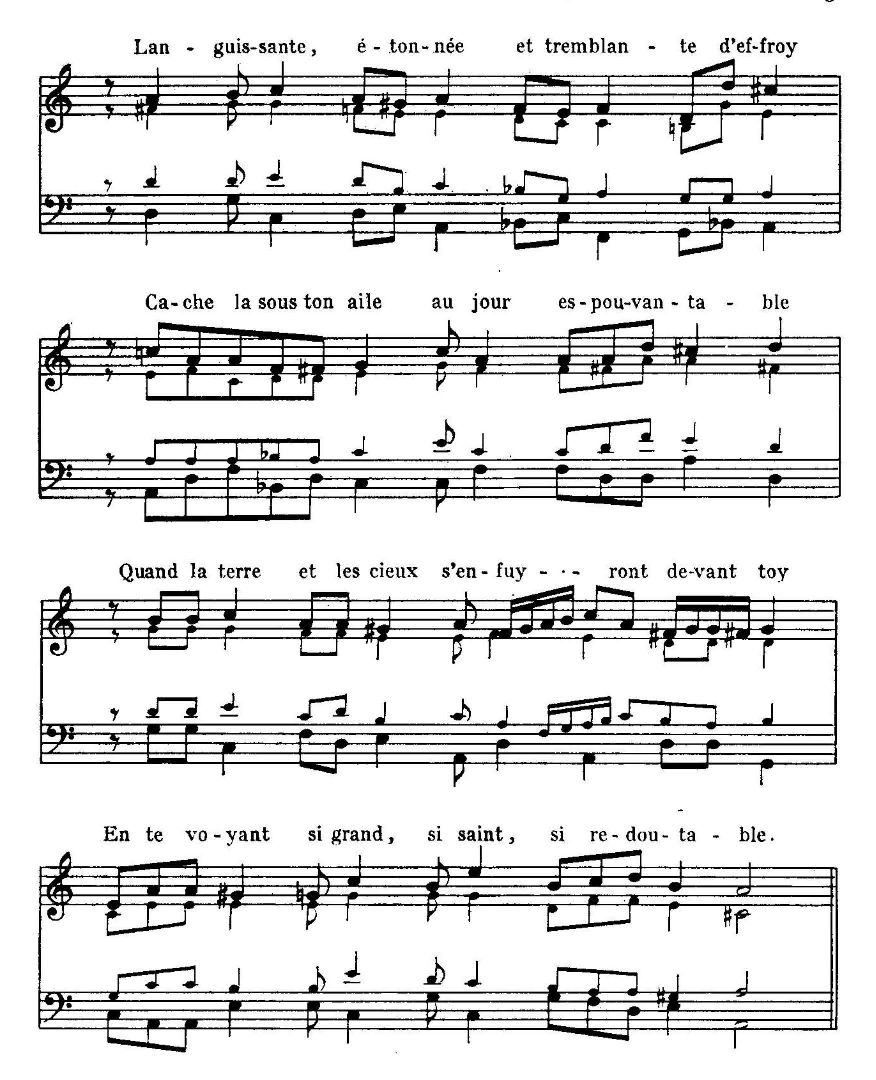




Nous citerons un dernier exemple de ces airs spirituels dans lequel la recherche prosodique est évidente contrairement à ce que nous avons constaté jusqu'à présent. Le souci constant de faire coïncider les valeurs longues de durée et les syllabes accentuées du texte aboutit à un résultat proche de la musique mesurée à l'antique. Cette pièce semble l'une des plus intéressantes, c'est pourquoi nous la donnons intégralement en proposant, sous toute réserve, deux parties intermédiaires possibles écrites en petites notes.

Exemple 6 : Chant 17, « Delivre-moy, Seigneur »



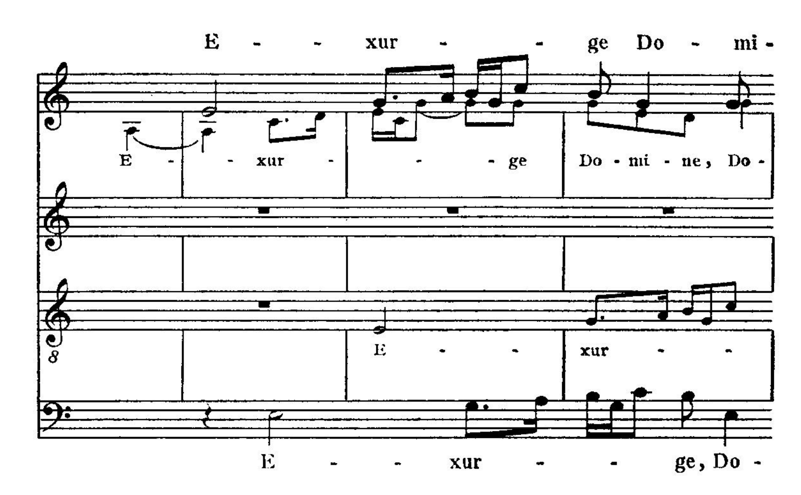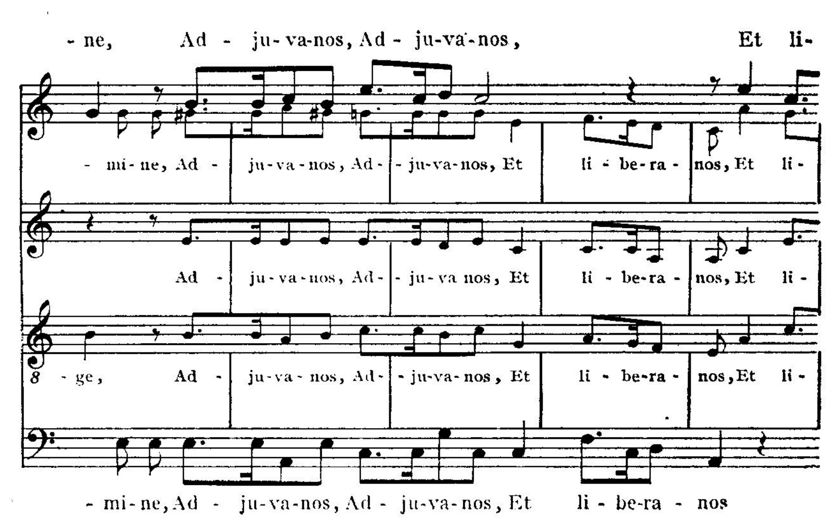


Les Motets.

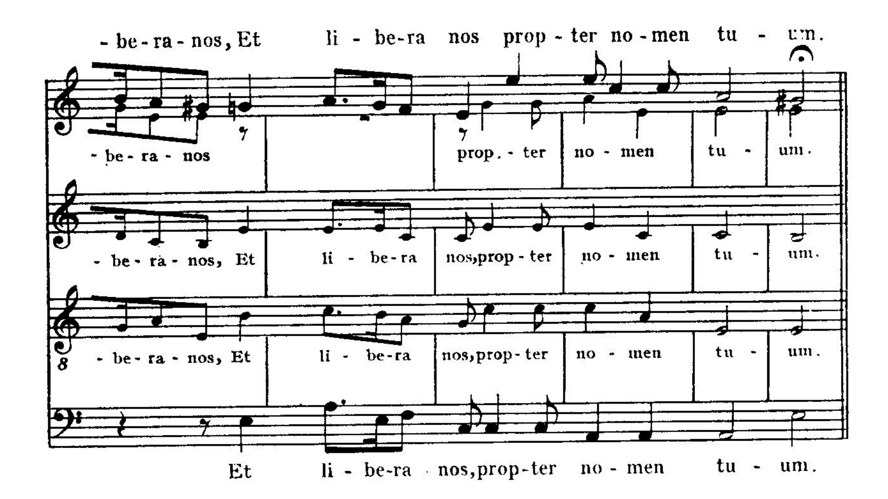
Les trois motets qui terminent le recueil semblent plus intéressants. L'écriture, plus complexe, fait appel au contrepoint en imitations et ici, les parties intermédiaires font gravement défaut. Il est réellement difficile de se faire une opinion sur ces œuvres. Par leur ampleur, leur richesse d'écriture, elles s'opposent à tout

le reste du volume et se rattachent au style traditionnel du motet tel que le pratique Roland de Lassus, par exemple, à cette date. Afin de montrer que notre opinion sur ce point semble fondée, nous proposons ci-dessous, la dernière partie du motet « Exurge quare obdormis » (fol. 26′ & 27) avec les mêmes réserves que précédemment.

Exemple 7 : Motet à 5 « Exurge quare obdormis »







Ainsi se présente à nous aujourd'hui ce livre d'Airs Spirituels d'Anthoine de Bertrand. On regrettera de ne pouvoir en apprécier mieux le contenu musical. Ce que nous en connaissons ne manque pas de nous surprendre, si l'on songe à la richesse et à la beauté de pièces profanes comme « Las, pour vous trop aymer » ou « Ce ris plus doux », les hymnes nous paraissent résulter d'une sorte de mutilation volontaire de l'imagination musicale du compositeur. La destination d'un tel recueil reste mal définie. Etait-il utilisé dans des réunions de prière ou simplement réservé à l'usage personnel ? Son but d'éducation morale et spirituelle est bien manifeste, de même que sa position doctrinale catholique. Il semblerait donc, à travers ce document, que certains jésuites aient cherché à susciter la création d'un répertoire religieux en langue vulgaire pour aider à une réforme des mœurs et pour lutter contre les progrès du protestantisme. Contrairement au psaume calviniste et au choral luthérien, l'air spirituel et l'hymne en langue vulgaire sont demeurés des tentatives sans lendemain, mais ils n'en constituent pas moins un aspect intéressant des réalisations musicales de la Contre-Réforme.

J.-M. VACCARO.

LES DÉBUTS DE PAUL DUKAS DANS LA CRITIQUE MUSICALE

Les représentations Wagnériennes à Londres en 1892.

C'EST en 1892 que Paul Dukas, alors âgé de vingt-sept ans, fait ses débuts dans la critique musicale. Il entre à la *Revue Hebdomadaire* — à laquelle il collabore jusqu'en 1901 —, écrit également dans la *Gazette des Beaux Arts* de 1894 à 1902, et dans son supplément la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, jusqu'en 1905 [1].

Parmi les toutes premières chroniques qu'il publie dans la *Revue Hebdomadaire*, quatre sont consacrées aux représentations de la *Tétralogie*, données à Londres au Théâtre de Covent-Garden, en juillet 1892. Elles ne figurent pas dans le précieux volume des *Écrits de Paul Dukas sur la musique*, publié en 1948 aux Éditions SEFI [2]. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant de sauver ces essais de l'oubli — car pour être d'un novice, ces pages n'en contiennent pas moins des jugements sûrs, d'une singulière lucidité. Elles nous laissent déjà entrevoir l'exceptionnelle qualité qui caractérisera ultérieurement sa critique, toujours éclairée, constructive et intelligente [3]. De larges réflexions personnelles étoffent

---

1. Paul Dukas renonce à la critique musicale en 1905. Il ne reprendra accessoirement cette activité qu'à partir de 1923, et donne alors quelques articles au *Quotidien*, à la *Revue Musicale*, et à plusieurs autres périodiques de l'époque.

2. Le choix des articles avait été fait en 1946 par Mme Paul Dukas (décédée en 1947) ; Gustave Samazeuilh avait ajouté un *Avant-Propos*. — Ce volume est actuellement épuisé en librairie.

3. A ce propos, Maurice Emmanuel écrit « Sa critique... a les plus hautes et les plus rares vertus : elle est fondée sur la sympathie. Il s'efforce de découvrir dans les ouvrages mêmes médiocres quelque chose qu'il puisse aimer et qui lui permette de donner à l'auteur un témoignage d'estime. Il a le respect du labeur. Il ne démolit pas, en quelques lignes, le produit d'un effort, même lorsqu'il laisse entendre que cet effort n'a pas abouti » (*Conférence à la mémoire de Paul Dukas*, le *Monde Musical*, 31 juillet 1935).

et enrichissent ces comptes-rendus, qui dépassent ainsi de beaucoup le niveau et le cadre des habituels articles de presse.

La *Tétralogie* restait encore assez peu connue en Europe. « C'était l'époque héroïque du wagnérisme, et l'on sait quelles âpres polémiques soulevait alors chaque manifestation de la personnalité du maître »[1]. Paul Dukas, qui avait eu le privilège d'assister au Festival de Bayreuth en 1886 — il avait alors vingt-et-un ans, et était élève au Conservatoire[2] —, n'y avait vu que *Parsifal* et *Tristan et Iseult*[3]. Mais, durant ce voyage, il assiste à une représentation intégrale de l'*Anneau du Nibelung*, « préparée à Munich à l'intention des pélerins de Bayreuth par Hermann Lévi »[4].

« La vive « admiration pour le génie musical de Wagner », et « l'ardente sympathie »[5] qu'il ressent pour son œuvre vont s'intensifier par la suite. Aussi, six ans après cette révélation — en 1892 — c'est avec le plus vif intérêt, et un enthousiasme juvénile, qu'il se rend à Londres pour assister une seconde fois aux représentations intégrales de la *Tétralogie*, en quatre journées.

Presque quotidiennement, il adresse de longues missives à son frère aîné, Adrien Dukas[6], et lui donne quantité de détails précis, et souvent fort pittoresques, qui ne figureront pas dans les articles très sérieux qu'il envoie à la *Revue Hebdomadaire*. C'est ainsi qu'il note, à propos du public : « Les cinquante mille allemands de Londres en fournissent la majeure partie. Mais il y a aussi pas mal d'Anglais et d'Anglaises, attentifs et épatés »[7]. Il juge les acteurs excellents : « Tous ces bons Allemands y vont d'aussi bon cœur qu'à Munich ou à Bayreuth, où beaucoup ont joué. Cela m'a rappelé

---

1. Paul Dukas, *Le Théâtre de Bayreuth* (*Revue Hebdomadaire*, 25 juillet 1896, page 623).

2. C'est à ce voyage à Bayreuth que Paul Dukas attribue son échec au Concours de Rome en 1887. Le wagnérisme « était alors très mal porté » (Lettre à Georges Humbert, 9 avril 1899).

3. Parmi les musiciens français présents aux représentations de Bayreuth en 1886, se trouvaient Vincent d'Indy, Charles Bordes, Alexandre Guilmant, Jules Massenet, Sylvio Lazzari, André Messager, et l'avocat Paul Poujaud, ami intime de Paul Dukas.

4. Paul Dukas, Compte-rendu *de La Walkyrie* à l'Opéra de Paris. (*Revue Hebdomadaire*, mai 1893). — Le chef d'orchestre Hermann Lévi (1839-1900), grand spécialiste du répertoire wagnérien, a dirigé les représentations de Bayreuth de 1882 à 1894.

5. *Revue Hebdomadaire*, mai 1893.

6. Paul Dukas avait une très grande affection pour ce frère aîné, qui devait mourir brusquement en décembre 1915.

7. Lettre à Adrien Dukas (juillet 1892). — Cf. *Correspondance de Paul Dukas, Choix de Lettres établi par G. Favre* (Paris, Éditions Durand, 1970).

mon voyage de 1886 » [1]. Au pupitre de direction, le chef d'orchestre Gustave Mahler [2], « très fort et tout jeune » [3]. Son admiration éclate dès la première soirée : « Le *Rheingold*. Quelle musique tout de même — écrit-il à son frère. Quelle instrumentation surtout ! J'en ai pour longtemps à sursauter en y pensant » [4].

Ce même ton chaleureux et passionné, mais qui n'exclut pas l'impartialité, va se retrouver dans ces quatre chroniques londoniennes, dont les idées n'ont guère vieilli, et dont la lecture reste encore attachante de nos jours.

I. — *L'OR DU RHIN*

Le théâtre de Covent-Garden donne, en ce moment, une série d'ouvrages de Wagner qui n'avaient pas été exécutés à Londres depuis 1882, année où l'impresario Neumann [5] vint faire entendre l'*Anneau du Nibelung* aux Anglais. Nous avons pensé qu'il pouvait être de quelque intérêt de rendre compte à nos lecteurs de ces représentations. Nous verrons certainement la *Tétralogie* à Paris un jour ou l'autre [6] : il nous semble donc assez instructif d'examiner les impressions d'un public non prévenu en face de la production la plus colossale, mais aussi la plus germanique, quant à la forme, du maître de la scène musicale contemporaine.

L'épreuve est d'autant plus intéressante qu'il ne s'agit point comme on pourrait le croire, de représentations en langue anglaise ou italienne, mais bien d'une interprétation qui conserve à l'œuvre tout ce caractère spécial dont nous parlons. Le directeur de Covent-Garden, Sir A. Harris, offre à son public des représentations d'opéras français joués en français par des Français, d'opéras italiens joués en Italien par des Italiens, et, pour les œuvres de Wagner, il a engagé les principaux chanteurs wagnériens, ceux qui ont maintes

1. *Ibid.*
2. Gustave Mahler (1860-1911), compositeur et chef d'orchestre allait fréquemment à cette époque diriger des concerts et des spectacles lyriques dans toutes les grandes villes européennes.
3. *Loc. cit.*
4. *Loc. cit.*
5. Angelo Neumann (né à Vienne en 1838, mort à Prague en 1910), directeur du Théâtre de Leipzig en 1876, organise les premières représentations de la *Tétralogie* à Berlin, et à Londres, en 1882. Il fonde ensuite le théâtre wagnérien itinérant, et parcourt l'Italie. — Il a laissé un intéressant volume de souvenirs (*Erinnerungen an R. Wagner*, Leipzig, 1907).
6. L'audition intégrale ne sera donnée à Paris, au Palais Garnier, qu'en juin 1911.

fois joué à Bayreuth, ou ailleurs, les rôles qu'ils remplissent à Londres. Un orchestre de près de cent exécutants, rompus aux difficultés techniques et aux exigences du style de Wagner, a été recruté en Allemagne et confié à la direction de M. Mahler, un chef d'orchestre de la grande lignée. Les décors et les costumes sont aussi conformes que possible au goût malencontreux d'Outre-Rhin. Bref, ces représentations ont un caractère d'authenticité absolue, et pour qui a vu jouer les opéras du maître à Munich ou à Vienne, il n'y a que le public de changé.

La première journée de la Tétralogie, l'*Or du Rhin*, n'est, en quelque sorte, qu'une gigantesque ouverture, un exposé des motifs musicaux et dramatiques sur lesquels est basée l'action des trois parties suivantes. Cet ouvrage a tellement ce caractère de drame préliminaire, que, moins qu'aucun de ceux qui lui succèdent et le complètent, il ne peut être considéré comme formant un tout indépendant.

Si puissant est l'art par lequel l'auteur de l'*Or du Rhin* sait enchaîner et diriger nos âmes vers le but mystérieux que seul il connaît et poursuit sûrement, si gravement poignantes sont les questions que dans l'*Or du Rhin* il pose sans les résoudre, qu'à la fin du drame nous nous prenons à désirer impérieusement de pénétrer davantage dans la pensée du poète et que, pareils à Wotan irrité par la sinistre et énigmatique prédiction d'Erda, nous sommes prêts à nous élancer à sa poursuite pour la saisir et la contempler face à face, pour obtenir d'elle son secret tout entier. C'est ainsi que par la magie de son art Wagner sait, dès l'abord, conquérir notre attention et disposer notre esprit de la manière la plus favorable à ses vues.

Ce n'est pas la particularité la moins remarquable de ce prologue de l'*Anneau du Nibelung*, que, bien qu'il mette en scène seulement des personnages surnaturels, dieux, géants, ondines et gnomes, l'intérêt s'en soutienne jusqu'au bout et ne languisse pas un instant, malgré l'absence de tout sentiment humain. C'est que nous sentons bien que, de ce qui passe sous nos yeux, l'homme a beau être absent, ce n'en sont pas moins des destinées qui se décident et agissent devant nous sous la figure de ces êtres symboliques impossibles sans lui. De là l'intérêt que nous prenons à cette action qui se joue là sans témoins, entre les forces primordiales de la nature, à cette divine tragédie dont l'intervention de l'énergie humaine forme le dénouement pressenti et nécessaire.

La salle est plongée dans l'obscurité. Voici que du fond de l'orchestre s'élève un frémissement sourd, un bourdonnement persis-

tant qui peu à peu grandit, toujours prolongé sur un accord unique, immuable ; peu à peu le bouillonnement sonore s'accroît et déferle en rythmes ondoyants qui s'entrelacent et se brisent l'un sur l'autre comme des flots sur d'autres flots ; les vagues d'harmonie s'enflent et mugissent plus fortes, puis tout à coup, en un jaillissement gracieux, une mélodie vocale s'épanouit, le corps blanc d'une femme se balance à son rythme magique ; le rideau s'est levé, nous voyons le fond du Rhin et les trois gardiennes du trésor fatidique apparaissent l'une après l'autre dans la lumière diffuse dont s'éclairent les eaux sombres et le sauvage amas de roches qui tapissent le lit du fleuve [1].

Les Filles du Rhin se jouent en gracieux ébats, en poursuites folles, quand, du plus profond du gouffre, s'élève la voix du Nibelung Alberich qui contemple leurs jeux. Et voici qu'avide de les étreindre et de se mêler à leur ronde, le nain luxurieux les poursuit l'une après l'autre : Wellgunde, Woglinde et Flosshilde. Mais les sveltes ondines lui glissent tour à tour entre les bras avec des rires et des moqueries, et le gnome furieux s'élance maintenant sur leurs traces avec rage, les poings crispés et l'invective à la bouche.

Tout à coup, le fleuve s'illumine, l'or du Rhin resplendit et ses gardiennes le saluent de leur chant d'adoration. Elles disent sa magnificence, sa vertu secrète et la puissance qu'il apportera à qui saura le conquérir : mais celui-là, dit leur hymne extasié, celui-là devra renoncer à l'amour. Soudain Alberich s'élance ; avec une terrible agilité le voici parvenu au haut du pic de rochers où scintille l'or divin, et le fils de la Nuit s'écrie en portant la main sur le métal incandescent : « Que l'or soit à moi ! Je l'arrache du rocher et j'en forgerai l'anneau fatidique. Que le fleuve l'entende, c'est ainsi que je maudis l'amour ! »

L'or s'éteint, Alberich disparaît au milieu des cris de détresse des ondines, le fleuve roule dans les ténèbres en remous furieux.

La seconde scène nous transporte auprès des dieux, devant le Walhalla. Voici le burg splendide que les géants viennent d'achever. L'aurore l'inonde de clartés grandissantes. Wotan et Fricka sont

---

1. Sur cet étonnant et audacieux *Prélude*, Paul Dukas note encore, trois ans plus tard : « Le hardi prélude sur l'accord de *mi* bémol... est au théâtre devant le rideau, d'une impression merveilleuse. Ce murmure sourd qui déferle en ondes obstinées vous prend comme un rêve et finit, quand on est dans l'attente du spectacle, par vous fasciner absolument, au point que lorsque le rideau découvre lentement les noires profondeurs du Rhin on a perdu toute notion du réel » (*Revue Hebdomadaire*, 11 mai 1895, p. 304).

endormis l'un auprès de l'autre sur la terre fleurie. Ils s'éveillent et contemplent l'ouvrage des géants, la demeure qu'ils vont habiter. Mais un cri de détresse retentit. C'est Freia, leur sœur divine, la dispensatrice de toute beauté, le foyer rayonnant où s'alimente l'éclat de leur gloire céleste : elle accourt éplorée, éperdue. Les géants Fasolt et Fafner la poursuivent. Ils réclament leur salaire, car Wotan, imprudemment, a promis Freia aux géants pour prix de l'achèvement du Walhalla.

Comment sauver l'Ineffable ? Comment l'arracher aux mains des artisans rudes et bornés qui ont conclu marché avec les dieux ? La terre retentit, ébranlée sous des pas puissants ; voici les deux frères, Fasolt et Fafner, gigantesques, sauvagement vêtus de peaux de bêtes, brutaux et naïfs tous deux. Ils s'avancent pesamment, appuyés sur les troncs d'arbre qui leur servent de massues, et à voix haute exigent le prix de leur labeur. Wotan violera-t-il les traités, lui dont la puissance repose sur les traités ? Le dieu qu'enchaîne la force des runes hésite, grandement troublé. Tout à coup, un scintillement illumine la scène, un manteau de pourpre flamboie à travers les feuillages. C'est Loge, le dieu subtil de la flamme, le maître des rapts, l'esprit du mensonge, le génie ondoyant des savantes tromperies, redouté même des dieux qu'il leurre et qu'il raille sans cesse. Trouvera-t-il, le moyen d'apaiser les Géants sans livrer Freia ? Tous l'entourent et le supplient. Il se moque d'abord, mais finit par conseiller : « Sur la terre, sous les eaux, dans les airs. il n'a rencontré aucun bien qu'aucun être préfère à l'amour ; seul, le ténébreux Alberich a renoncé à l'amour pour s'emparer de l'or rouge du Rhin, le jugeant préférable au plus cher des biens, l'estimant plus sacré que la tendresse de la femme. » Et l'astucieux Loge ajoute : « Vers toi, Wotan, s'élève la plainte des Filles du Rhin, fais justice de ce rapt et rends-leur le trésor qui doit éternellement demeurer sous leur garde. » Wotan impatienté se récrie : il est lui-même dans la détresse à cause de Freia, comment prendra-t-il souci de la détresse des autres ? Mais le trait de Loge a porté. Les géants maintenant consentent à céder Freia en retour du trésor d'Alberich. Ce trésor, comment le conquérir ? Par le vol, conseille Loge. Wotan lutte avec lui-même : s'emparera-t-il par la ruse et par la violence d'un bien qui n'est point à lui ? Il hésite longuement, et quand les Géants le pressent de satisfaire leur nouvelle convoitise et de payer leur labeur avec l'or du Nibelung, il refuse. Alors Fasolt et Fafner s'élancent vers Freia et l'entraînent. Ils reviendront, quand tombera le soir, tenter une dernière fois d'obtenir le trésor d'Alberich en échange de Freia.

Cependant les dieux restés seuls pâlissent, leur cœur s'arrête, leurs bras défaillent, leurs yeux se voilent, l'ombre se fait autour d'eux. Freia la rayonnante, l'âme de lumière du Walhalla, s'est éteinte. Ils errent faibles et vieillis déjà dans la nuit de son absence. Il faut, à tout prix, la reconquérir. Wotan et Loge, salués de cris d'espoir, partent pour le royaume souterrain des Nibelungen.

Un cliquetis assourdissant de marteaux et d'enclumes, une crypte d'obscures vapeurs que déchire, par instants, un rouge éclat de fournaise, c'est Nibelheim, la demeure des Nains. Voici Loge et Wotan dans le royaume d'Alberich.

Depuis le jour où il forgea l'anneau avec l'or arraché aux gouffres du Rhin, Alberich règne en despote sur le peuple craintif des gnomes. Ils se courbent, terrifiés, devant le signe magique qu'il porte au doigt. Il les fait travailler à sa guise, et a fait forger par son frère Mime un heaume dont la vertu rend invisible celui qui le porte, et lui confère le pouvoir de revêtir telle forme qu'il lui plaît. D'ailleurs Alberich, le cœur rempli d'une terrible aspiration à la puissance, compte bien ne pas régner sur le seul Nibelheim, mais se soumettre aussi la terre, et jusqu'au monde des dieux. Par le pouvoir occulte de l'or, par le maléfice irrésistible du métal, symbole de la convoitise, il entend se rendre maître de l'univers entier.

« Prenez garde, dit-il aux dieux, prenez garde à l'armée des ténèbres ! Le trésor des Nibelungen va surgir au jour et sortir de l'abîme muet ! » Et comme Wotan se lève, menaçant, Loge s'interpose : d'un ton d'incrédule il questionne Alberich ; en le raillant avec finesse, sur les merveilles qu'il prétend accomplir, il le flatte adroitement, et met finalement la conversation sur le sujet du heaume magique. Il amène Alberich, désireux de montrer son pouvoir, à se coiffer du casque et à se transformer en serpent, tandis que lui joue l'effroi et pousse des cris épouvantés. « Mais, ajoute-t-il, ne peux-tu pas aussi revêtir la forme d'un animal plus petit, d'un crapaud, par exemple ? — Rien de plus facile, réplique Alberich ; je puis devenir aussi petit qu'il est possible. » Et presque aussitôt un crapaud sautille devant les dieux, entre les pierres. Loge s'élance, criant à Wotan : « Là... Saisis-le vite... « Wotan met le pied sur le crapaud ; et Alberich, dépouillé du heaume, reprend sa forme naturelle, tandis que Loge le garrotte solidement. Le maître du trésor est prisonnier des dieux, qui s'enfuient avec leur proie.

Voici de nouveau la montagne du Walhalla. Les dieux paraissent. Alberich payera sa rançon. Le trésor des Nibelungen sera le

prix de sa liberté. Loge lui délie un bras, il porte l'anneau à ses lèvres et aussitôt les Nibelungen montent des profondeurs de la terre, chargés des richesses du captif. Ils les entassent pêle-mêle à ses pieds et disparaissent craintivement. « J'ai payé, dit Alberich, laissez-moi libre et rendez-moi le heaume. » Pour toute réponse, Loge jette le heaume sur l'amas d'or qui ruisselle à terre. « Voleur maudit ! » rugit le nain.

« L'anneau que tu portes au doigt, dit Wotan, donne-le, je le veux. » Et voilà Alberich luttant désespérément contre le dieu qui lui arrache l'anneau et le met à son doigt. Alberich est dépouillé de toutes ses richesses. Il exhale alors sa plainte, et se redressant avec un effroyable ricanement, il charge l'anneau d'une inévitable malédiction : « Que cet anneau attire sur celui qui le porte la mort et la ruine ! Que celui qui ne l'a point soit rongé par la convoitise ! Que tous désirent le posséder, que nul ne jouisse de sa possession ! Voilà la bénédiction qu'en sa détresse le Nibelung appelle sur son trésor ! Toi qui le possèdes à présent, garde-le bien ! Tu n'éviteras pas mon imprécation ! »

Alberich disparaît dans les profondeurs. Les dieux sont seuls. Voici revenir, avec Freia, les deux géants prêts à rendre la déesse en échange du trésor qu'ils convoitent. Et Fasolt et Fafner, aidés de Loge, entassent l'or en monceau devant Freia. Qu'elle disparaisse derrière le mur brillant, et le marché est de nouveau conclu. La honte ronge le cœur de Wotan. Cependant la masse d'or est épuisée. « Je vois encore ses cheveux », s'écrie Fafner, et Loge aussitôt jette le heaume aux géants. Ceux-ci hésitent, ayant peur d'être dupés. « Ah ! l'étoile du regard de Freia, je la vois briller encore, s'écrie Fasolt, que Wotan donne ce rien, l'anneau qu'il porte au doigt, pour boucher le mince interstice ! » Wotan résiste, il ne cédera pas l'anneau ; en vain les dieux supplient, il reste inflexible : pour le monde entier, il ne donnera pas le mince cercle d'or qui étincelle à son doigt. Et déjà les géants furieux s'élancent vers Freia quand une lueur bleuâtre resplendit tout à coup, mystérieuse, devant Wotan. Une figure de femme surgit du sol jusqu'à la ceinture, un flot de cheveux noirs jaillissant sur ses vêtements blancs ; c'est Erda, la Terre, Celle qui songe à l'origine des choses, la Voyante primitive. Elle s'adresse à Wotan, qui l'écoute, subjugué. « Fuis la malédiction de ce signe, dit-elle. Entends ! entends ! entends ! Tout ce qui est finit ! Un jour sinistre enveloppe les dieux ! Suis mon conseil, abandonne l'anneau ! » Et comme Wotan s'écrie : « Reste que j'en sache davantage ! Parle encore ! » elle disparaît avec ces mots : « Je t'ai mis en garde, tu en sais assez, songe en

épouvante et en souci ! » tandis que le dieu, hors de lui, se précipite vers l'abîme où elle vient de s'évanouir.

Un long silence suit cette scène. Les dieux ont fixé leur regard sur Wotan, ils attendent sa résolution, anxieux. Mais les paroles d'Erda ont agi puissamment sur le cœur du maître et, dans un élan soudain, il appelle à lui Freia et jette l'anneau aux géants. La jeunesse est rendue aux dieux. Leur cœur, délivré du poids qui l'oppressait, bat de nouveau librement. La Joie et la Vie reviennent à eux.

L'effet de la malédiction d'Alberich ne se fait pas attendre : les géants luttent déjà pour la possession de l'anneau, et, devant les dieux effrayés, voici Fasolt gisant, tué d'un coup d'épieu par Fafner qui emporte en hâte son butin. Wotan frémit, reconnaissant la force de l'imprécation du Nibelung, et son cœur reste dévoré du souci de la prédiction d'Erda.

Pourtant le différend entre les dieux et les géants est apaisé. Le Walhalla attend ses maîtres. Donner assemble les nuages. Un arc-en-ciel en jaillit et, sur ce pont aérien, les dieux montent vers leur demeure, tandis que de l'abîme la voix des Filles du Rhin s'élève pleine de reproches, gémissant sur l'or perdu et se lamentant sur l'iniquité de ceux qui se réjouissent dans les hauteurs du ciel.

Tel est, dans ses grandes lignes, le sujet de ce prologue de la Tétralogie. Considéré relativement au reste de l'œuvre, il est d'une importance capitale en ce qu'il expose de la manière la plus claire les diverses péripéties dont les effets se développent seulement dans les journées suivantes et que de la compréhension nette des événements qui se déroulent dans l'*Or du Rhin* dépend l'intelligence que nous pourrons avoir de l'œuvre entière. Un fait principal domine ce prologue : la faute des dieux, qui, pour payer le Walhalla, livrent aux géants l'or dérobé par Alberich, l'ayant conquis eux-mêmes par violence, sans souci de la plainte des Filles du Rhin. Or cette faute ne pourra être expiée que par la restitution de l'anneau aux flots d'où il est sorti. Ainsi sera détruite la malédiction du Nibelung. Mais qui accomplira cette action libératrice des dieux ? Ceux-ci ne le peuvent plus, n'ayant plus aucun pouvoir sur l'or du Rhin. Voilà la question que pose ce prologue. Cette faute des dieux est, pour ainsi dire, le point central autour duquel rayonnent les idées directrices des autres journées. C'est dans ce fait et dans ses conséquences que gît le rapport qui unit entre elles les différentes parties de la Tétralogie.

Envisagé en soi, l'*Or du Rhin* est un fragment de la plus étrange

beauté. Wagner a saisi et rendu avec une maîtrise souveraine le caractère de largeur naïve et de primitive et grandiose simplicité qu'exigeait un tel sujet. Soit qu'il nous fasse assister au rapt de l'or, soit qu'il évoque à nos yeux la magnificence du Walhalla, le charme terrible de l'anneau, la pesanteur brutale des géants, la grâce de Freia, ou la mystérieuse figure d'Erda, sa musique et son verbe sont toujours empreins de la plus étonnante plasticité. Ce vaste réseau de thèmes caractéristiques qu'il déploie sur son œuvre et dont l'*Or du Rhin* est le point de départ est d'une telle clarté que chacun des motifs qui le composent s'imprime dans la mémoire ineffaçablement. Le développement symphonique qui accompagne le drame procède presque toujours par larges plans, par coulées d'un seul jet puissant et plein. Mais cette musique sait aussi s'assouplir quand il le faut et se colorer de mille nuances subtiles. Le rôle de Loge est tout entier d'une légèreté de touche, d'une finesse, d'une vivacité pétillante absolument incomparables. Quant à l'orchestre, il est simplement prodigieux de plénitude, de souplesse, d'inoubliables sonorités [1].

Le public de Covent-Garden a fait le plus chaleureux accueil à cette œuvre débordante de génie. Nous l'avons dit en commençant, l'*Or du Rhin* n'est pas une œuvre émouvante au sens où on l'entend ordinairement au théâtre. Mais, néanmoins, elle s'impose à l'attention d'un auditoire sérieux par la grandeur audacieuse de sa conception, par la vie originale et forte qui anime chacun de ses épisodes, enfin par l'intérêt qui naît du déroulement d'une action qui laisse le spectateur dans l'attente, habilement ménagée, des conséquences qu'elle comporte.

L'*Or du Rhin* est joué à Londres par des artistes dont les noms sont connus, pour la plupart, des personnes qui ont assisté aux dernières représentations de Bayreuth. MM. Grengg [2] et Alvary jouent les rôles de Wotan et de Loge, et ils sont excellents tous deux. M. Lissmann fait un Alberich très convenable ; M. Lieban un Mime tout à fait hors ligne. Mmes Ende-Andriessen et Bettaque sont très suffisantes en Fricka et Freia. Les rôles de Fasolt et de Fafner, de Donner et de Froh, sont confiés à MM. Wiegand [3],

---

1. « La conclusion de *L'Or du Rhin* — écrit d'autre part Dukas — est une des plus admirables qu'ait conçues Wagner, aussi bien sous le rapport de la beauté dramatique qu'au point de vue de la splendeur décorative » (*Revue Hebdomadaire*, 11 mai 1895, p. 307).
2. Carl Grengg chante à Bayreuth depuis 1891.
3. Heinrich Wiegand a débuté à Bayreuth dans le rôle de Gurnemanz, de *Parsifal*, en 1886. Il y chante régulièrement jusqu'en 1891.

Litter, Dome et Simon. Les trois Filles du Rhin ont des voix excellentes, surtout Mme Heink qui joue Flosshilde. Quant à l'orchestre, il est supérieur, et son chef, M. Mahler, peut être comparé aux meilleurs de ses émules. [1]

(*Revue Hebdomadaire,* 16 juillet 1892).

II. — *LA WALKÜRE*

On pense généralement que, des quatre ouvrages qui composent l'*Anneau du Nibelung,* la *Walküre* est celui qui peut le plus aisément se séparer des autres et s'inscrire au répertoire des théâtres d'opéra à côté de *Lohengrin* ou du *Vaisseau-Fantôme.* Quelles raisons donne-t-on de cette séparation ? Est-ce l'intérêt et la diversité du poème ? Le charme mélodique de certains épisodes ? Toujours est-il que la *Walküre* est devenue plus rapidement populaire que *Siegfried* ou le *Crépuscule des dieux.* On la représente souvent isolément. Elle figure sur l'affiche des théâtres de l'étranger entre *Mignon* [2] et l'*Amico Fritz* [3]. Les directeurs l'ont accommodée aux besoins journaliers de leurs entreprises. Ils ont découvert dans la seconde journée de la *Tétralogie* des éléments de *succès* qui ne demandaient qu'à être exploités pour sembler, à peu de frais, aller de l'avant et faire du grand art.

Il y avait bien quelques ombres au tableau : l'action traînait parfois, la musique avait des *longueurs,* certains personnages, surtout, comme Wotan et Fricka, étaient franchement assommants. Mais ce n'était pas là un grave obstacle. Quelques bons coups de ciseaux feraient l'affaire, et rien ne paraissait plus simple, avec des coupures habiles, que d'activer la marche de l'action et de faire

---

1. A propos de cet article, Paul Dukas écrit à son frère, de Londres, le 8 juillet 1892 : « Je te remercie de tes conseils sur la façon de faire un article : Je reconnais que j'eusse peut-être dû parler davantage de la musique de *L'Or du Rhin,* pourtant je cherche à développer des considérations d'ensemble sur le caractère général de l'œuvre et la façon dont elle se rattache aux suivantes, de sorte que je devais raconter le poème ; comme je fais les quatre ouvrages, ce n'est pas de la besogne perdue et cela m'évitera d'expliquer bien des choses dans la suite ». (Cf. *Correspondance de Paul Dukas,* choix de lettres établi par Georges Favre, Paris, Durand, 1970).

2. Célèbre opéra-comique d'Ambroise Thomas (1811-1896), créé en 1866.

3. Partition du compositeur italien Pietro Mascagni (1863-1945) — d'après le roman d'Erckmann-Chatrian —, représentée en 1891.

disparaître les longueurs de la musique [1]. Quant à Wotan et à Fricka, on les supprimerait ou tout au moins on les ferait passer au troisième plan puisqu'ils n'étaient pas intéressants. Il fallait, il est vrai, obtenir encore des interprêtes qu'ils se prêtassent à la chose en achevant la transformation par leur jeu. C'était facile. De la sorte on put présenter au public un ouvrage dont il put trouver qu'après tout la compréhension n'était pas si malaisée, et dont l'action était même plus claire que celle des *Huguenots* ou du *Prophète* [2], La *Walküre* devint un opéra avec, simplement, un sentiment plus louable du pittoresque. C'est sous cette forme qu'elle se popularisa.

Est-ce l'influence de cette tradition bâtarde qui finit toujours par se créer autour d'un ouvrage après un certain nombre de représentations ? Est-ce le maintien de coupures maladroites ou l'interprétation des chanteurs ? Nous avons trouvé que la représentation de la *Walküre* à Covent-Garden était loin de valoir celle de l'*Or du Rhin* dont nous entretenions nos lecteurs l'autre semaine. Le public londonien n'a certes pas lieu de s'en montrer aussi satisfait : autant l'interprétation de la première soirée nous avait paru mettre en relief la plus intime signification du poème et de la musique, autant celle de la seconde nous a semblé s'affranchir délibérément de tout souci à cet égard. Les artistes allemands en représentation à Londres n'ont sans doute pas jugé à propos de donner aux Anglais une interprétation de la *Walküre* plus originale et plus saisissante que celle qui suffit au public de leur pays, et ils ont joué l'ouvrage comme on le joue couramment chez eux, c'est-à-dire en opéra.

Il faut pourtant faire une exception pour le premier acte : on l'a chanté intégralement, et les artistes qui remplissaient les rôles de Siegmund, de Sieglinde et de Hunding, se sont montrés les dignes interprètes de l'œuvre. Mais on a taillé et rogné dans les deuxième et troisième de façon à se rattraper largement du premier. Et comme la plupart de ces coupures sont maladroites ! Comme elles dénaturent non seulement la musique, mais encore le poème !

Il semble vraiment, à entendre la façon dont on joue certaines œuvres, que le théâtre n'est fait que pour les conceptions médiocres

---

1. L'usage s'était alors établi d'alléger particulièrement le second acte, et de supprimer toutes les allusions aux événements qui s'étaient déroulés dans *L'Or du Rhin*.

2. Les livrets des opéras de Meyerbeer, dûs à Scribe, ne cherchaient aucune complication, et l'action en restait toujours très élémentaire.

et que toutes les œuvres généreuses ne peuvent que s'amoindrir à monter sur ce lit de Procuste qu'on appelle la scène. On en viendrait ainsi presque à souhaiter que les belles productions de la musique dramatique ne soient jamais exécutées, tant il est à craindre qu'elles ne le soient jamais comme il convient ! Certes une bonne représentation musicale est rare, mais combien plus rare encore une interprétation simplement *exacte* ! Nous n'avons jamais vu en France ni le *Freischütz* ni les *Noces de Figaro* ni *Don Juan* comme leurs auteurs les ont écrits, et il est bien probable que nous ne les verrons jamais [1]. Dès lors, comment s'étonner que des poèmes musicaux tels que la *Walküre* soient défigurés par l'interprétation ordinaire des scènes lyriques ? Comment ne pas trouver tout naturel qu'on n'en donne au public qu'une impression tronquée et faussée ?

Dira-t-on que ces représentations se passent à l'étranger et qu'on a tellement dit aux Français qu'à l'étranger tout était parfait ou du moins honnête et consciencieux en matière musicale, qu'ils ne pourront croire à cette concurrence inattendue dans l'art d'accommoder les partitions ? Eh bien ! on doit l'avouer, à la confusion de notre amour-propre national, l'étranger n'a rien à nous envier sous ce rapport, et ses directeurs de théâtre sont aussi habiles que les nôtres. La meilleure preuve nous en est fournie par les ouvrages de Wagner. L'Allemagne tient ces ouvrages tout prêts pour l'exportation avec les coupures traditionnelles, car il est à remarquer qu'au théâtre, la tradition commence par les coupures : on la reconnaît à cela, on ne la reconnaît même généralement qu'à cela. En se transportant à Londres, la compagnie germanique en représentation à Coven-Gardent a donc apporté ses coupures avec elle, comme il convient à toute troupe respectueuse des traditions. Et nous avons eu une *Walküre* allégée et considérablement diminuée à laquelle un auditeur de bonne foi ne pouvait décemment rien comprendre.

Une brève analyse du poème de la *Walküre* fera saisir comment une exécution mutilée de certains ouvrages et notamment de ceux dans lesquels le drame est traité avec une sérieuse logique, comme c'est ici le cas, peut en dénaturer la conception au point de l'atteindre dans ce — qu'elle a d'essentiel.

Nous avons fait apercevoir, en analysant *L'Or du Rhin*, ce qui

1. Ces trois ouvrages avaient été particulièrement mutilés et défigurés par des adaptateurs français peu scrupuleux — notamment Castil-Blaze pour *Le Freischütz*, en 1827, et contre lequel Berlioz a souvent vitupéré.

ressortait avant tout de ce prologue : la faute des dieux qui, en usant de violence, ont attiré sur le monde et sur eux-mêmes une malédiction terrible dont ils ne peuvent se racheter que par l'intervention d'une puissance étrangère à eux-mêmes, qui se rendra maîtresse du trésor d'Alberich et en détruira le pouvoir. Le Nibelung erre à l'entrée de la caverne et Fafner, changé en dragon, veille sur ses richesses sans en user. Si Alberich parvenait jamais à ressaisir son bien, les puissances ténébreuses seraient maîtresses du monde. C'est là le souci de Wotan. Dans *L'Or du Rhin* nous avons vu le maître des dieux aspirer à une puissance sans limite. Mais la voix d'Erda a changé son âme. Wotan a voulu connaître. La soif du savoir l'a fait descendre dans les entrailles de la terre, et il a appris d'Erda la science mystérieuse. Erda a conçu du dieu neuf vierges guerrières, neuf Walkures qui chaque jour amènent au Walhalla les guerriers tués dans la bataille. Avec ces guerriers, Wotan combattra l'armée des Nibelungen. Mais ce héros qui doit délivrer les dieux, comment naîtra-t-il ?

Wotan descend sur la terre, et engendre, sous le nom de Velse, un couple jumeau, Siegmund et Sieglinde. Il prépare la voie à Siegmund ; il l'endurcit aux souffrances, en lui créant une vie de périls et de labeur. Il enfonce dans le frêne qui supporte le toit du plus cruel ennemi de sa race, l'épée divine, le glaive tout-puissant qui vaincra pour les dieux. Il en fait pour Siegmund une trouvaille de suprême détresse. Mais les efforts de Wotan sont vains, il ruse sans profit avec sa propre conscience. Lorsque son épouse, Fricka, vient furieusement réclamer pour Siegmund et Sieglinde le châtiment de l'inceste et de l'adultère, il oppose inutilement à la déesse la loi du salut des dieux. Fricka dissipe en quelques paroles sa volontaire illusion. Siegmund n'est que la créature du dieu, non le libre héros qu'il a rêvé. Wotan doit le reconnaître et abandonner son fils au châtiment qu'exige le respect des lois divines et humaines.

C'est cette lutte du maître des dieux contre lui-même et contre Fricka, c'est ce déchirement entre son cœur et sa conscience, qui sont les véritables leviers de l'action de la *Walküre*. Le reste, la désobéissance de Brunnhilde qui sert l'amour de Wotan contre sa volonté, la mort de Siegmund, le châtiment de la Walkure, n'est que la conséquence de cette première donnée ; c'est pourquoi il nous semble que la suppression presque complète des scènes où nous voyons Wotan, d'abord confiant et joyeux, se courber par degrés sous l'implacable évidence, ne tend à rien moins qu'à faire de la *Walküre* un incompréhensible conte d'enfant. Pourquoi

Wotan abandonne-t-il Siegmund ? On néglige de nous l'expliquer. Pourquoi Brunnhilde désobéit-elle à Wotan ? On ne nous prépare pas davantage à cela. C'est ainsi que de malencontreuses coupures peuvent ruiner un beau poème. Elles abrègent, il est vrai, la durée de la représentation, mais elles dénaturent le drame plus que de raison. L'intérêt diminue plutôt que la fatigue, et la compensation n'est pas suffisante : il faut prendre les chefs-d'œuvre comme ils sont.

Nous devons reconnaître d'ailleurs qu'à part ces fâcheuses suppressions, l'ensemble de l'interprétation à Covent-Garden était assez remarquable pour intéresser le spectateur. Le premier acte, nous le répétons, a été très supérieurement rendu par M. Alvary, Mme Bettaque et M. Wiegand. L'arrivée de Siegmund dans la maison de Hunding par une nuit de tempête, sa détresse quand il découvre qu'il est sous le toit de son pire ennemi, les élans passionnés du frère et de la sœur, leurs aspirations à la vengeance, la magie de la nuit de printemps qui les réunit, leur fuite impétueuse dans la forêt ouverte, toutes ces pages que le public parisien connaît déjà par les belles exécutions de M. Lamoureux [1], sont à la scène d'une puissance de vie irrésistible. Elles ont été saluées, par le public anglais, d'unanimes applaudissements.

M. Reichmann [2] et Mme Klafsky personnifiaient Wotan et Brunnhilde. M. Reichmann joue son rôle en bon chanteur d'opéra. Il se laisse aller parfois à des exclamations parlées du plus déplorable effet selon nous. Quant à son jeu, il est quelque peu rudimentaire. Son geste le plus expressif consiste à ramener son manteau sur sa poitrine, le plus souvent sans rime ni raison. Le manteau de M. Reichmann nous a bien fait souffrir. D'ailleurs son propriétaire a une voix superbe.

Mme Klafsky est une Brunnhilde un peu terne. Nous avions vu cette artiste dans *Fidelio* quelques jours auparavant et, à juger d'elle par la manière supérieure dont elle incarnait l'héroïne de Beethoven, nous en avions espéré une interprétation plus puissante du rôle de la Walküre. Cependant Mme Klafsky a eu d'excel-

---

1. Depuis 1884, les *Nouveaux Concerts*, fondés par le chef d'orchestre Charles Lamoureux, — inscrivent souvent à leurs programmes des fragments d'œuvres de Wagner, et deviennent le véritable centre du wagnérisme en France. Lamoureux — écrit d'autre part Dukas — est « le champion de Wagner, qui lui doit, somme toute, la plus grande partie de son triomphe en France » (*Revue Hebdomadaire*, 2 octobre 1897, p. 140).

2. Theodor Reichmann, basse, appartient à la troupe de Bayreuth depuis 1888.

lents moments, surtout au troisième acte, dans la scène de Brunnhilde avec Wotan. [1]

N'oublions pas Mme Heink dont la voix, un superbe et authentique contralto, a fait merveille dans ce qui restait du rôle de Fricka.

L'orchestre, dirigé par M. Mahler, avait la plus lourde tâche : il s'en est tiré à son honneur, mais non sans quelques faiblesses çà et là. Nous avons trouvé qu'il n'était ni aussi sûr ni aussi souple que dans l'*Or du Rhin*. Pour quelle raison ? La fatigue sans doute ou peut-être le manque de répétitions. Quant à la mise en scène elle était ce qu'elle pouvait être. On nous a habitués, à Paris, à de telles ingéniosités et à de si grandes richesses que nous sommes, sur ce chapitre, peut-être plus difficiles que de raison.

(*Revue Hebdomadaire,* 23 juillet 1892).

III. — SIEGFRIED

La conception du personnage de Siegfried a été, pour Wagner, l'idée mère de l'ensemble de la Tétralogie et son point de départ. Avant d'avoir formé le dessein d'écrire quatre drames successifs sur l'*Anneau du Nibelung,* Wagner avait déjà composé un poème intitulé la *Mort de Siegfried.* Ce poème se trouve parmi les écrits du maître, qui l'a largement utilisé dans le *Crépuscule des dieux* [2].

C'est alors que Wagner, comprenant par quelles fortes attaches son drame se reliait aux événements antérieurs et voyant par combien de puissantes racines il plongeait dans le riche terrain de la légende du Nord, se résolut à traiter son sujet avec toute l'ampleur de développements qu'il comportait et coordonna, en un ensemble de quatre poèmes, les traditions complexes de l'Edda scandinave.

---

1. Ce dernier acte — remarque encore Dukas en 1893, à l'occasion de la création de *La Walkyrie* à l'Opéra de Paris —, « est, selon nous, le plus beau des trois. Ici encore il nous semble impossible de détailler nos admirations... ; toutes ces créations d'un génie musical vraiment titanesque nous subjuguent trop fortement par leur inouïe grandeur, pour que nous ne sentions pas le ridicule que nous encourrions à en vouloir donner idée au moyen de phrases apprêtées » (*Revue Hebdomadaire,* mai 1893).

2. Dès l'été de 1848, Wagner avait esquissé un drame sur le *Mythe des Nibelungen,* puis un « grand opéra héroïque » en trois actes, *La Mort de Siegfried.* Il termine la version définitive de son poème à Zurich, en 1852, et le fait imprimer en février 1853.

Néanmoins, en donnant à son œuvre une signification nouvelle et supérieure, en créant notamment l'admirable figure de Wotan, Wagner ne laissa pas s'affaiblir l'éclat dont le véritable héros de sa conception, Siegfried, devait rayonner, mais loin de l'éteindre sous l'amas des épisodes et des personnages, il ne l'entoura d'obscurité que pour mieux le faire resplendir. Au milieu des êtres de violence, d'appétits ou de tristesse qui peuplent cet immense décor, Siegfried demeure en pleine clarté, plus lumineux de toutes ces ténèbres et plus divin encore que les dieux. Il est la personnification de la force ardente et jeune, de l'héroïsme qui s'ignore, de la vie impétueuse et débordante, heureuse d'elle-même et heureuse du péril, pour qui toute lutte est un jeu et toute victoire un étonnement. Siegfried marche au milieu des plus noires embûches et les déjoue par le seul pouvoir de sa joyeuse inconscience : du haut de leur Walhalla les dieux se penchent pour l'épier, les Nibelungen surgissent des entrailles de la terre, attentifs à l'éclair de son épée devenue l'arme même du Destin, mais que le monde, autour de lui, se fasse sourire ou menace, le héros ne connaît d'autre loi que celle de la libre expansion de son être, et c'est avec le même rire sonore qu'il change la face du monde et qu'il marche à son propre trépas [1].

La troisième journée de l'*Anneau du Nibelung*, tout entière consacrée à retracer les exploits de la jeunesse du héros, forme le contraste le plus heureux avec la partie précédente : après le pathéthique grandiose de la deuxième journée, nous ressentons d'autant plus vivement le charme irrésistible de *Siegfried*. Mais ne cherchez point ici de véhémence tragique non plus que ce souffle orageux qui emporte l'action de la *Walküre* vers son dénouement. De drame proprement dit il y en a peu ou point, du moins il s'attarde et se complaît en maints épisodes pleins de couleur et de gaieté ou en maintes délicieuses songeries. La *Walküre*, c'était le torrent d'hiver qui tombe des glaciers et se rue aux précipices avec un sauvage fracas d'arbres brisés et de granits arrachés ; Siegfried, c'est le beau fleuve qui coule lentement dans un merveilleux paysage de Mai : les fleurs des rives, la flamme du soleil, les beaux nuages de pourpre se mirent dans la moire mouvante de ses ondes ; il les

1. Un peu plus tard, Romain Rolland écrira à ce propos : C'est « l'incarnation la plus complète de l'âme de la vieille Allemagne, virginale et brutale, candide et malicieuse, pleine d'humour, de sentimentalité, de pensée profonde, rêvant de batailles sanglantes et joyeuses, à l'ombre des chênes gigantesques, et au chant des oiseaux » (*Wagner*, dans *Musiciens d'Aujourd'hui*, 1909, p. 63).

reflète longuement et, s'en va, comme à regret, perdre leur image dans les vagues sans repos de la mer...

Au lever du rideau, nous entendons le bruit du marteau sur l'enclume. Nous voyons l'intérieur de la caverne de Mime, grande ouverte sur la forêt ensoleillée, avec au fond, une forge naturelle taillée en plein roc. Le Nibelung est là, courbé sur son ouvrage, affairé et attentif. Il forge une épée. Le motif saccadé du *travail des Nibelungen* rythme son martellement. Mais il s'interrompt bientôt, découragé : « Peine sans but ! Labeur sans fruit ! s'écrie-t-il, la meilleure épée que j'aie forgée jamais, l'épée qui tenait ferme au poing des Géants, ce terrible jouvenceau l'a fait voler en éclats comme si j'eusse travaillé quelque jouet d'enfant ! » Et Mime se perd dans ses réflexions : Fafner, le terrible Dragon est gisant là-bas sur son trésor. La force juvénile de Siegfried viendrait à bout du monstre si seulement le héros brandissait une épée solide. Car là est le but de Mime : il a élevé Siegfried dans l'espoir de lui faire conquérir à son profit le trésor des Nibelungen et d'arriver à posséder, avec le heaume magique, l'anneau qui donne la domination du monde. Mais comment forger pour Siegfried une épée assez forte ? Il en est bien une qu'il ne pourrait rompre, l'épée de Siegmund que brisa jadis la lance de Wotan, mais lui, Mime, n'en peut, malgré tous ses efforts, ressouder les tronçons. Et le nain, désespéré, se remet à frapper avec acharnement.

Soudain, voici retentir un rire éclatant, Siegfried paraît à l'entrée de la caverne ; il amène avec lui un ours qu'il force d'avancer en le fustigeant d'une branche d'arbre ; il pousse l'animal vers Mime épouvanté : « Va ! crie le héros, demande-lui des nouvelles de l'épée ! » et il ne renvoie son prisonnier que lorsque le Nibelung lui a assuré que l'arme est prête.

« Eh quoi ! ce fétu ! est-ce là une épée ? » s'écrie Siegfried, brisant le travail de Mime sur l'enclume. Et le héros dépité accable le nain de sarcasmes et de gronderies. En vain, Mime, avec une hypocrisie doucereuse et comique, s'efforce de l'apaiser. Siegfried ne veut rien entendre. Au contraire, les protestations de Mime achèvent de l'exaspérer. « Pourquoi, Mime, ne puis-je te souffrir ? Tu dis être mon père ? Pourquoi te ressemblé-je aussi peu qu'un poisson brillant à un crapaud ? Qui est ma mère ? Où est-elle ? » Et comme le nain balbutie de ridicules explications, Siegfried bondit sur lui. « Allons ! crie-t-il, dis-moi quels sont mon père et ma mère ! »

Alors, Mime se décide à parler : il dit la douloureuse aventure de Sieglinde mourante dans la forêt et comment elle succomba en mettant au monde l'enfant qu'il a recueilli ; il entremêle son récit

de doléances piteuses, énumérant tous les bienfaits dont il a gratifié Siegfried, et finalement il apporte, à l'appui de son dire, les tronçons de l'épée que lui remit Sieglinde agonisante.

Siegfried regarde l'arme brisée : « Vite à l'ouvrage ! dit-il, c'est cette épée qu'il faut me forger ! Je veux m'enfuir, joyeux, par le vaste monde, m'éloigner d'ici, m'éloigner de toi, Mime, rapide comme le vent à travers la forêt, afin de ne jamais te revoir ! »

Le héros s'élance de la caverne. Mime est seul de nouveau, tenant dans ses mains les débris de cette épée qu'il ne peut reforger. Grande est sa perplexité. Tout à coup, un personnage mystérieux se dresse sur le seuil de la demeure du Nibelung. Wotan, sous l'aspect d'un voyageur, enveloppé d'un ample manteau, un chapeau à larges bords rabattus sur son visage, s'avance lentement vers le foyer, appuyé sur sa lance runique. Mime, effrayé, lui fait mauvais accueil ; mais Wotan s'installe malgré lui, offrant sa tête comme prix de l'hospitalité, s'il manque de répondre aux trois énigmes que son hôte lui proposera. De même la tête de Mime appartiendra au Voyageur s'il reste muet à ses questions. Bon gré, mal gré, le nain doit céder. Il se décide alors à questionner alternativement son hôte sur les Nibelungen, les Géants et les Dieux. Wotan répond. C'est le tour de Mime. Les deux premières demandes du Voyageur, sur l'origine de Siegfried et sur l'épée qu'il devra brandir pour tuer Fafner, ne l'embarrassent pas : il y répond allègrement, satisfait de sauver sa tête à si bon prix ; mais à la troisième question : « Qui devra reforger l'épée ? » il s'embrouille et ne sait que dire. Alors Wotan se lève : « Tu m'as mal accueilli, tu m'as mal questionné, dit le Voyageur divin. Celui qui n'a jamais connu la peur reforgera, seul, l'épée. Ta tête m'appartient, je la lui abandonne. »

Wotan s'éloigne ; une terreur folle s'empare de Mime : il voit s'ouvrir devant lui l'épouvantable mâchoire de Fafner, il croit entendre ses os craquer sous les dents du monstre, et pousse des cris perçants, quand Siegfried reparaît. Le nain, mal remis de sa frayeur, répond à peine au héros qui s'informe avec impatience de l'épée. « L'épée, dit Mime encore tremblant, l'épée, comment pourrais-je la refondre ? Celui qui n'a jamais connu la peur reforgera seul l'épée ! » Et le voici qui explique à Siegfried ce que c'est que la peur. Il la dépeint au héros candide comme une volupté mystérieuse qu'il lui fera connaître, s'il veut se laisser conduire devant l'antre de Fafner.

Mais Siegfried ne songe qu'à son épée : il suivra Mime, mais il lui faut avant tout l'arme qu'il désire. Et comme le nain avoue

son impuissance à refondre les débris d'acier, Siegfried saisit l'épée brisée et commence lui-même à la forger. Le feu s'allume et gronde dans le foyer, l'acier rougit et pétille en mille étincelles sous les coups multipliés du marteau. Mime, stupéfait, regarde faire Siegfried. Pendant que le héros travaille en chantant à gorge déployée, le nain prépare le breuvage empoisonné qui devra le défaire du vainqueur du Dragon et le rendre maître de l'anneau. Bientôt les coups de marteau se précipitent, l'épée est refondue et Siegfried, l'élevant triomphalement en l'air, fend en deux, d'un seul coup, l'enclume sur laquelle il vient de la forger, tandis que le Nibelung se laisse choir, épouvanté du prodige.

Au second acte, nous sommes en pleine forêt, devant l'antre de Fafner. Alberich et Wotan se rencontrent dans la nuit. Alberich invective déjà son ancien ennemi, l'accusant de vouloir remettre la main sur ses richesses. Mais Wotan l'arrête d'un mot : il est venu pour voir, non pour prendre part au débat. Siegfried n'est pas sa créature : qu'il triomphe ou qu'il succombe, il est libre. Et le dieu, s'avançant vers la caverne où dort Fafner, l'éveille et le met en garde contre le héros qui vient, pour mieux se défendre de protéger Siegfried. Alberich aussi crie au Dragon : « Donne-moi seulement l'anneau, et tu vivras en paix et longtemps possesseur du trésor ! » Mais on entend le monstre répondre dans un bâillement : « Je repose et je possède : laissez-moi dormir ! »

« Je te cède la place, dit en s'éloignant Wotan à Alberich, arrange-toi avec Mime, ton frère ! »

La scène reste vide, le jour se lève, Mime entre avec précaution, suivi de Siegfried, que bientôt il abandonne devant la caverne où sommeille le Dragon.

Siegfried, resté seul, s'étend sous un grand arbre et se prend à rêver. Il songe à son père, qu'il n'a jamais connu, à sa mère, dont il ne peut se figurer l'image. Il prolonge longtemps sa songerie, les yeux perdus au dôme de verdure que la forêt fait bruire au-dessus de sa tête. Tout s'éveille lentement autour de lui : la brise chante dans les ramures, la voix d'un oiseau s'élève dans le doux frémissement des feuillages ; Siegfried l'écoute, ravi ; il lui semble entendre pour la première fois cette charmante mélodie. Il y voudrait répondre, converser avec le chanteur ailé. Mais comment comprendre son doux gazouillement ? Sans doute en l'imitant ! Le candide adolescent, ayant taillé un roseau, s'essaye à reproduire le chant finement modulé, mais bientôt, dépité, il jette loin de lui le grossier chalumeau et saisit le cor d'argent qui pend à sa ceinture : puisse la fanfare attirer un bon compagnon !

Au bruit du cor, Fafner sort de son antre. Sa tête monstrueuse émerge des anfractuosités du roc. Siegfried l'aperçoit et s'élance. La vue du Dragon le laisse sans effroi et, comme Fafner se prépare à le dévorer, il se précipite l'épée haute. Voici bientôt gisante la bête épouvantable, portant au cœur l'arme terrible du héros.

Le sang du Dragon brûle la main de Siegfried. Il porte rapidement les doigts à ses lèvres. Dans la forêt redevenue silencieuse, la voix de l'oiseau s'élève encore. Mais, ô merveille ! cette fois Siegfried comprend son langage ! Le sang de Fafner a accompli un prodige.

« Hé ! chante l'oiseau, Siegfried est maintenant maître du trésor ! le heaume magique et l'anneau sont à lui, il le trouvera dans la caverne, le signe qui le fera Maître du Monde ! » Et Siegfried disparaît dans l'antre, avec un doux merci pour le précieux conseil.

Cependant les puissances ennemies veillent. Alberich et Mime se rencontrent, et voici les deux gnomes pleins de colère, exaspérés par l'envie et par la haine, les ongles en avant, la bouche tordue par l'injure. Ils font valoir leurs droits au trésor. « Qui a forgé le heaume ? » glapit Mime. « Qui arracha l'or au gouffre en maudissant l'amour ? » réplique Alberich. Et leur dispute s'envenime encore, aucun ne voulant céder, quand Siegfried reparaît, l'anneau terrible à son doigt, le heaume magique pendu à son côté. Alberich s'éloigne en grondant, et Mime s'approche de Siegfried avec force grimaces, et génuflexions.

L'oiseau chante de nouveau, tandis que Mime avance, il avertit Siegfried de la traîtrise du nain au cœur faux et mauvais. Sous les paroles doucereuses de Mime, Siegfried devine son sinistre projet. Le gnome perfide, trop sûr de réussir, se trahit lui-même par son langage et, lorsqu'il insiste presque furieusement pour faire boire au héros le breuvage empoisonné qui doit le rendre à sa merci, Siegfried le frappe de son épée et l'étend mort sur la terre, pendant qu'on entend l'éclat de rire farouche d'Alberich.

Siegfried est seul de nouveau : il se sent las, son front brûle ; le grand tilleul l'invite au repos sous son ombre, et il s'étend, les bras réunis sous la tête, les yeux au ciel. Alors retentit merveilleusement la voix prophétique de l'oiseau : « Hé ! Siegfried, chante-t-il, je sais pour toi la plus superbe des femmes ! Elle dort sur un rocher élevé, la flamme embrase sa demeure ; qui traverserait le foyer ardent et éveillerait la Fiancée aurait Brünnhilde en partage ! »

Siegfried se dresse : « Chant très suave ! Conduis-moi là-bas vers le rocher, tendre ami ! Dis-moi, doux chanteur, pourrai-je traverser le feu ? Est-ce moi qui dois éveiller la Fiancée ? » Et

comme il prête l'oreille, attentif à la réponse, l'oiseau chante encore : « Jamais un lâche n'éveillera Brünnhilde et n'obtiendra la Fiancée : ce sera seulement celui qui ignore la peur ! Alors Siegfried s'élance avec un rire de ravissement : « L'enfant stupide qui ne sait ce qu'est la peur, mon oiseau, oui, c'est bien moi ! Enseigne-moi le chemin ! Je suivrai le battement de tes ailes ! » Et l'adolescent charmé, guettant de branche en branche le vol du guide ailé qui le conduit vers Brünnhilde, s'éloigne rapidement dans l'épaisseur de la forêt.

Le troisième acte débute par une scène grandiose : debout devant la montagne de rochers au sommet de laquelle sommeille Brünnhilde, Wotan évoque Erda, la Voyante, la Sagesse originaire qui médite, dans un sommeil clairvoyant, sur l'origine des choses et sur la fin des êtres. La voix du dieu domine le déchaînement de la tempête. Mais il interroge en vain la prophétesse, Son savoir est épuisé. Le lien qui unissait Erda et Wotan est rompu. « Tu n'es plus ce que tu crois être ! » s'écrie la déesse. « Tu n'es plus celle que tu crois, réplique le dieu. Omnisciente, ta sagesse pâlit devant ma volonté. Sais-tu le désir de Wotan : la fin ! Je cède l'empire du monde aux êtres éternellement jeunes : Brünnhilde en s'éveillant sous les baisers de Siegfried accomplira l'action rédemptrice de l'univers ; l'amour rachètera la malédiction d'Alberich. Librement et joyeusement, j'abandonne mon héritage ! Plonge au gouffre, Erda ! retourne à l'éternel sommeil ! »

A peine Erda a-t-elle disparu que Siegfried paraît, conduit par le vol de l'oiseau. Wotan calme, d'abord, répond sans colère aux questions du héros qui s'irrite de le voir là, sur sa route. Mais bientôt, et comme malgré lui, le dieu se retrouve et se dresse menaçant devant Siegfried : « Toi qui ne crains pas la mer de flamme, dit-il, ma lance t'interdit ce chemin. Comme elle mit jadis en morceaux l'épée que tu brandis, qu'elle la brise à présent de nouveau ! » « Est-ce l'ennemi de mon père que j'ai là devant moi ? s'écrie Siegfried, alors j'accomplis ma vengeance sacrée : pousse ta lance, et mon épée la mettra en pièces. » Il frappe sur l'arme divine taillée d'une branche du frêne du monde ; un éclair jaillit, la lance de Wotan tombe brisée à ses pieds. Le dieu la ramasse et s'éloigne en murmurant : « Va ton chemin, je ne puis t'arrêter. »

Cependant la flamme protectrice qui entoure le rocher de la Walküre descend jusqu'au pied de la montagne. Elle déroule ses nappes ardentes à l'approche de Siegfried et étend ses flots pourprés devant les pas du héros. Mais Siegfried, joyeux, s'élance dans les vagues de feu sans hésiter, et l'on entend la fanfare de son cor

s'éloigner par degrés derrière la muraille ardente qui se dresse furieusement.

Voici le sommet de la montagne. Brünnhilde est endormie sous l'arbre où l'étendit Wotan. Ses armes la recouvrent. Siegfried s'avance, surpris, naïvement extasié. Ses regards tombent sur la Walküre ; un sentiment étrange, indéfinissable, emplit son cœur. Est-ce là cette peur tant cherchée, cette volupté mystérieuse qu'il brûlait d'apprendre ? Il tremble de rompre le charme. Mais cette belle vierge qu'il contemple éperdument doit-elle rester toujours ainsi, ses yeux ne doivent-ils pas s'ouvrir ?... Il pose un long baiser sur les lèvres de la dormeuse. Siegfried réveille Brünnhilde.

Une lumière divine rayonne sur les deux amants, un souffle de bénédiction passa sur leur tendresse, mêlant une sorte de consécration religieuse à leurs élans enthousiastes. Tout en eux et autour d'eux n'est que sérénité, pureté, splendeur calme et joie débordante... Mais bientôt le feu des sens s'insinue au cœur de Siegfried. Il veut Brünnhilde tout entière. La vierge troublée le supplie en vain : « Ne brise pas ta chérie ! aime-toi toi-même, respecte-moi », implore-t-elle. Mais l'impétueux désir s'allume plus brûlant dans le sang du héros. « Éveille-toi ! Brünnhilde, éveille-toi complètement, sois à moi », s'écrie-t-il. Et ce n'est que lorsque la Walküre se dresse menaçante et se retrouve fille des dieux qu'il la lâche involontairement : « Ah ! la peur que j'ignorais, la peur que tu venais à peine de m'apprendre, dit-il, il me semble, sot que je suis, que je l'oublie à présent tout à fait ! » Alors Brünnhilde, désarmée par cette héroïque naïveté, se jette dans les bras de son vainqueur. En souriant elle veut l'aimer et s'aveugler avec lui, en souriant elle veut courir à l'abîme et s'y précipiter : « Éteins-toi, monde resplendissant du Walhalla, Nornes, brisez le fil des Runes, Crépuscule des Dieux, enténèbre l'espace ! L'étoile de Siegfried me luit à présent ! Siegfried est pour toujours mon bien et mon héritage, mon Tout unique : amour rayonnant ! souriante mort ! » Et la fille de Wotan se jette dans les bras du héros.

L'esprit même de la musique semble avoir inspiré ce drame lumineux ; il en est tellement pénétré et vivifié qu'il semble impossible de reconnaître le point de fusion des deux arts. Ce n'est pas le poème qui se fait musique, mais bien plutôt la musique qui se fait poème, et il faut avoir assisté à la représentation d'une telle action lyrique pour comprendre comment la parole, le geste et la symphonie peuvent se confondre et s'harmoniser au point de former un verbe sonore d'une force expressive aussi neuve qu'irrésistible. Depuis le commencement de Siegfried jusqu'à la fin, nous

sommes sous le charme : l'orchestre enveloppe la scène d'une atmosphère musicale si pure, il sort de ses profondeurs un flot si abondant de mélodies charmantes et graves, d'harmonies puissantes et délicieuses, la musique se transforme si aisément en action vivante qu'il semble vraiment que nous soyons transportés par magie dans quelque merveilleuse contrée où les hommes parleraient naturellement un langage ineffable et supérieur.

L'idée qu'a eue Wagner « d'amener dans le lit du drame le riche torrent de la symphonie Beethovenienne »[1] et qu'il a appliquée avec une hardiesse géniale, éclate ici en développements luxuriants. La symphonie emporte l'action du commencement à la fin de chaque acte, sans froids arrêts ni banales redites. Elle reflète l'âme du drame et nous la dévoile pour ainsi dire à chaque mot. Il semble que nous voguions sur un océan sonore dont toutes les vagues laisseraient transparaître le fond merveilleux de la mer.[2]

Si l'on cherche à détacher les épisodes musicaux les plus saillants, il faut citer, au premier acte, la fonte de l'épée, au second la scène de la forêt où Siegfried converse avec l'oiseau, au troisième l'évocation d'Erda, la traversée du feu et le réveil de Brünnhilde. Mais il serait coupable de tenter de détacher ces fragments du fond sur lequel ils ressortent avec un tel éclat. Il vaut mieux prendre le tableau en entier et reconnaître que tout l'ouvrage est un véritable prodige d'imagination musicale.

La représentation de *Siegfried* à Covent-Garden a été sensiblement meilleure que celle de la partie précédente. Nous avons bien eu encore à regretter quelques suppressions, mais nous devons reconnaître, au moins, que cette fois elles ne portaient pas sur des passages essentiels et qu'elles ne rendaient pas l'ouvrage inintelligible. C'est déjà quelque chose. De plus, il y avait une plus grande cohésion entre les différents interprètes. L'orchestre était mieux fondu et plus d'aplomb. Bref, l'impression que nous avons emportée de cette soirée a heureusement effacé le désagréable souvenir que nous avions conservé de l'exécution de la *Walküre*.

---

1. Citation extraite vraisemblablement de l'ouvrage sur *Beethoven*, écrit par Richard Wagner en 1870.

2. A propos des thèmes principaux sur lesquels est bâtie la partition, Dukas écrit encore : « La manière dont ces idées mères sont enchaînées et superposées, l'orchestration sans pareille qui les colore des nuances les plus délicates ou les fait vibrer des tons les plus éclatants, l'incroyable aisance avec laquelle le discours musical qu'elles composent pénètre le sens profond de chaque partie du poème, sont en somme ce que la partition de *Siegfried* nous offre de plus merveilleux » (*Gazette des Beaux-Arts*, février 1902, p. 166).

Est-ce à dire que nous avons eu, de *Siegfried*, une représentation soignée au point de ne laisser rien à désirer ? Non certes, nous venons de dire pourquoi : il n'y a pas d'exécution supérieure sans une scrupuleuse exactitude, et toute interprétation qui manque volontairement à cette condition essentielle se condamne d'avance elle-même, sinon à la médiocrité, du moins à ne pas s'élever au-dessus de l'ordinaire. Malgré la bonne volonté des chanteurs et de l'orchestre et le louable effort de chacun, l'exécution de *Siegfried* était donc ordinaire, étant incomplète.

Pourtant, les éléments dont disposait le théâtre de Covent-Garden étaient vraiment au-dessus du commun : des chanteurs aussi familiarisés que possible avec leur rôle, quelques-uns d'entre eux, même, tout à fait remarquables comme, par exemple, M. Lieban, un orchestre nombreux et discipliné, conduit par un chef émérite, que manquait-il à cet ensemble d'artistes pour accomplir l'identification complète, la fusion absolue entre eux et l'œuvre ? Pourquoi n'avons-nous pas ressenti là cette impression d'art transcendant que peut-être les mêmes artistes nous eussent fait éprouver à Bayreuth ? C'est que, mettant à part l'influence du milieu et la question de fidélité, il manquait avant tout, à l'interprétation de *Siegfried*, cette impulsion supérieure, cette haute direction qui sait unir toutes les énergies et établir de la salle à la scène un courant d'irrésistible sympathie. A Covent-Garden chacun, sans doute, avait du talent, pris séparément ; à Bayreuth, on en a quelquefois moins, individuellement, mais tout le monde paraît en avoir davantage, parce que tout le monde en a ensemble.

M. Alvary est un Siegfried très remarquable, et il nous a grandement satisfait par son jeu et sa diction nettement accentuée. Cet artiste est certainement un de ceux qui peuvent le plus heureusement jouer ce rôle difficile. M. Lieban, nous l'avons dit, est excellent. Il fait du personnage de Mime une figure extrêmement pittoresque et caractéristique. De plus, il chante le rôle avec une sûreté qui dénote un musicien parfait. M. Reichmann a les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans la *Walküre*. Son Wotan n'est décidément guère celui du poème. Mme Bettaque [1], qui faisait Brunnhilde, a de la chaleur et chante avec goût ; mais nous l'aimions mieux en Sieglinde. Mlle Traubmann faisait la voix de l'oiseau sans beaucoup de charme.

(*Revue Hebdomadaire*, 30 juillet 1892).

1. Le soprano Kathi Bettaque avait tenu le rôle d'Éva, dans *Les Maîtres Chanteurs*, à Bayreuth, en 1888.

IV. — *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX*

C'est par le *Crépuscule des dieux* que nous pouvons jeter un coup d'œil d'ensemble sur la Tétralogie et nous rendre compte de l'effet vraiment stupéfiant qu'elle représente. Les trois journées précédentes ne font pour ainsi dire que poser les prémisses de celle-ci ; c'est vers le *Crépuscule des dieux* que convergent les idées directrices de l'*Or du Rhin*, de *Siegfried* et de la *Walküre*, elles s'y confondent et s'y résolvent en une conclusion grandiose.

La figure de Brünnhilde domine ce drame, comme celle de Siegfried le précédant, et celle de Wotan la Walküre. Devenue la compagne de Siegfried, trahie et abandonnée par le crime involontaire du héros, c'est de l'âme meurtrie et soudain clairvoyante de Brünnhilde que s'échappe le cri douloureux qui voue à l'immolation expiatoire tous ceux, hommes et dieux, qui méconnaissant la sublimité de l'Amour ont, consciemment ou non, pris leur part du renoncement ténébreux d'Alberich.

Nous avons vu à la fin de la journée précédente Siegfried s'unir à Brünnhilde. Au commencement de celle-ci nous assistons aux adieux des amants. Siegfried, impatient d'action, laisse Brünnhilde sous la protection de la barrière de feu. Il lui donne, en partant son anneau, le terrible anneau, qu'il n'a pris dans le trésor de Fafner que comme signe de victoire, et qui devient à présent son gage d'amour.

Le héros s'éloigne sur les flots du Rhin à la recherche de nouvelles aventures. Il arrive bientôt à la demeure de Gunther. Là, veille Hagen, le fils d'Alberich, assoiffé de vengeance et de convoitise. Hagen a conseillé à Gunther de verser à Siegfried un breuvage d'oubli qui lui fera perdre la mémoire de Brünnhilde. Gunther persuadera alors Siegfried de traverser le feu pour lui conquérir la Walküre. La main de Gutrune, leur sœur, sera le prix de son exploit. Tout se passe selon la prévision du fils du Nibelung. Siegfried boit le breuvage magique, il perd le souvenir de Brünnhilde, il s'enflamme d'amour pour Gutrune et, pour la mériter, s'engage à traverser le feu et à ramener Brünnhilde à Gunther. A la fin du premier acte nous voyons Siegfried, coiffé du heaume magique, arracher à Brünnhilde l'anneau maudit et se préparer à la conduire dans la demeure de Gunther.

Au second acte Siegfried s'est uni à Gutrune. Gunther amène triomphalement Brünnhilde. Un double hymen doit être célébré.

Mais Brünnhilde, l'âme brisée, aperçoit Siegfried. Elle voit briller à son doigt l'anneau qu'il lui a arraché. L'horrible vérité lui apparaît: Siegfried l'a trahie, un souffle de ténèbres a éteint la flamme sacrée de leur amour, une toute-puissante fascination, un vertige maudit a changé l'âme de son héros. Siegfried mourra. Brünnhilde indique elle-même à Hagen la place où sa lance devra frapper. Gunther se fait leur complice, attiré maintenant par la perspective de posséder le trésor des Nibelungen.

C'est pendant une chasse que Gunther et Hagen ont résolu de se délivrer de Siegfried. Au troisième acte nous voyons le héros conduit par l'ardeur de la poursuite jusqu'aux rivages du Rhin. Les trois ondines sortent du fleuve et le conjurent de céder à leur prière et de leur rendre l'anneau. Siegfried l'a déjà ôté de son doigt et va jeter dans les flots le signe maudit, quand les filles du Rhin lui dévoilent imprudemment quelle vertu terrible s'y attache. Quand Siegfried sait que la mort le menace, il remet l'anneau à son doigt sans plus écouter les ondines, aimant mieux périr que d'agir par crainte et selon une autre nécessité que celle que lui impose la loi de libre héroïsme qui régit son être.

Gunther et Hagen suivis d'un cortège nombreux arrivent à leur tour. Pour égayer le morne Gunther, Siegfried raconte sa jeunesse. Hagen lui verse un breuvage qui ravive le souvenir et le héros redit ses merveilleuses aventures : la fonte de l'épée et la mort de Fafner, comment l'oiseau le guida vers le rocher entouré de flammes et comment il réveilla la Walküre. Bientôt le passé s'illumine pour lui de traits plus éclatants, et lorsque la lance de Hagen le frappe entre les épaules, il tombe, ayant sur les lèvres le nom béni qu'un sortilège lui avait fait blasphémer. Siegfried meurt clairvoyant et purifié. Lorsque le cortège funèbre arrive dans la demeure de Gunther, Brünnhilde peut se proclamer la véritable femme du héros, et se précipiter dans le bûcher qui consume ses membres. Elle peut reprendre son bien et rendre l'anneau aux flots du Rhin, cependant que rougeoie la lueur qui annonce l'incendie du Walhalla. Siegfried est éternellement réuni à Brünnhilde.

La musique qui accompagne ce drame et qui en illumine le sens intérieur, présente ceci de particulier que, bien que bâtie tout entière sur des thèmes avec lesquels les parties précédentes nous ont déjà familiarisés, elle n'en revêt pas moins un caractère absolument différent. On a violemment reproché à Wagner de se servir comme éléments fondamentaux de ses compositions de courts motifs ou, comme on est convenu de les appeler, de *motifs con-*

ducteurs s'appliquant à certaines situations ou à certains personnages et d'employer ces motifs, suivant le développement du drame avec une logique rigoureuse. On a cru que c'était restreindre la puissance expressive de la musique que de la baser sur de courtes phrases schématiques de deux ou trois mesures, souvent sur une simple suite d'accords ou sur un rythme particulier. On a cru qu'un tel système entravait le développement mélodique et le condamnait à n'être plus qu'une mosaïque musicale plus ou moins réussie, une sorte de jeu de patience, dans lequel, au lieu de morceaux de bois bizarrement découpés, le musicien s'exerçait à emboîter les unes dans les autres des mesures ou des fragments de mesures. Ce que l'on reproche surtout à ce jeu, c'est de manquer d'*inspiration*, et on lui oppose encore tous les jours ce système de composition d'après lequel le musicien travaille sans contrainte et traite les situations dramatiques indépendamment les unes des autres, suivant une *inspiration* toujours renouvelée.

Sans doute, si cela était juste, si Wagner n'était au musicien d'*inspiration* que ce que le faiseur de bouts-rimés est au poète, si ces partitions n'étaient qu'un patient ajustage de pièces mobiles nous serions tentés de donner raison aux détracteurs de son système. Mais en y regardant de près, nous nous apercevons que leurs objections ne reposent que sur un malentendu, volontaire ou non, et ne renferment rien de sérieux.

Si nous admettons que la forme symphonique est celle par laquelle la musique se manifeste le plus puissamment, et si nous admettons également sa participation continue au drame lyrique nous sommes forcés de lui chercher des éléments particuliers, convenant à sa nature, et conséquemment plus ou moins différents de la mélodie purement vocale, base de la musique dramatique dite d'inspiration.

La musique instrumentale dans ce qu'elle a produit de plus achevé, nous servira évidemment de modèle et de guide, et nous montrera par quels moyens particuliers nous parviendrons à édifier une symphonie dramatique dont les développements suivront fidèlement les diverses péripéties de la scène et leur serviront, en quelque sorte, de commentaire perpétuel.

Ouvrons une symphonie de Beethoven, celle en *ut mineur* par exemple, examinons l'idée sur laquelle est basé le premier morceau ; nous trouvons un simple rythme de trois croches aboutissant à un temps fortement accentué. C'est avec ce rythme que Beethoven a construit tout le morceau. Si l'on examine ce *motif* en soi, on sera tenté de le trouver insignifiant ; et il l'est, en effet,

si on le considère indépendamment du développement qui lui est donné. Mais il ne faut pas perdre de vue que, dans ces quatre notes Beethoven a saisi d'un seul coup toutes les conséquences rythmiques et harmoniques qui devaient donner au premier morceau de sa symphonie une allure particulière, et que ce n'est pas comme idée musicale complète qu'il a conçu ce motif de deux mesures. Au contraire ce thème est la résultante d'un développement musical entrevu, dans son ensemble, antérieurement à lui.

Eh bien ! Wagner ne procédait pas autrement en écrivant la musique de ses drames. Bien que ses motifs caractéristiques ne soient pas, et pour cause, de même nature que ceux de Beethoven, ils remplissent néanmoins dans la contexture symphonique un rôle analogue. Ils ne sont pas, en général, comme le thème dont nous venons de parler, développables : ce sont de simples phrases *fermées*, modifiables seulement par le rythme et par l'harmonie, très souples, à la vérité, et susceptibles de maintes combinaisons mais ne dérivant pas, comme construction, de l'esprit de la fugue dont le thème initial de la symphonie en *ut mineur* est sensiblement pénétré.

Dans la symphonie purement instrumentale, ce sont les seules lois de la musique qui régissent le développement des idées ; ici, ce sont les lois du drame auxquelles la symphonie est appliquée ; il fallait donc se conformer à ces lois et trouver à la symphonie un mode de développement particulier. De là l'idée de Wagner de caractériser par des thèmes les passions de ses personnages et leurs divers attributs. Ces thèmes ne représentent pas plus que des éléments expressifs ; ils ne sont pas, malgré leur caractère défini, l'expression elle-même, non plus que les quatre notes qui contiennent tout le développement du premier morceau de la symphonie, en *ut mineur* ne sont ce morceau même.

C'est par le groupement et, souvent, par la juxtaposition de ses thèmes que Wagner organise le développement symphonique qui court d'un bout à l'autre de ses drames. Ces thèmes une fois trouvés, il reste donc à inventer la trame sonore dans laquelle ils devront prendre place, et cette nouvelle création, indépendante de la première, n'exige ni plus ni moins de génie musical que le développement d'un morceau symphonique sur une ideé sans signification arrêtée.

L'expression générale de la musique de Wagner est, on le voit, indépendante de l'expression particulière de chaque motif, elle ne l'utilise que comme élément organique et l'emporte dans un courant supérieur. Il est donc aussi oiseux de reprocher à Wagner de répéter

ses motifs qu'il le serait de reprocher à Beethoven ou à Bach de faire entendre un nombre indéfini de fois la même formule harmonique ou mélodique au cours d'un morceau. Un même thème, chez Wagner, ne reparaît jamais dans un mouvement musical semblable, et la signification précise qui y est attachée ne sert qu'à donner une force plus grande à l'expression générale, suivant l'importance du moment du drame où il réapparaît et la nature des associations d'idées que cette réapparition éveille en nous. Il y a, conséquemment, erreur à confondre le motif caractéristique ainsi compris et employé avec le simple rappel de phrase mélodique que l'on trouve dans certaines œuvres dramatiques. Ici la répétition n'est guère qu'une réminiscence expressive complète par elle-même ; chez Wagner, elle est une fois encore, un élément symphonique dramatisé.

Le développement musical du *Crépuscule des dieux,* bien qu'utilisant tous les thèmes des journées antérieures, est, on le conçoit, aussi sensiblement distinct de celui de *Siegfried,* que le comportent la différence des situations et le caractère sombre du drame [1]. Rien n'égale la fécondité de ressources du compositeur pour colorer ces motifs d'harmonies qui les font ressortir d'une manière nouvelle et appropriée aux exigences de la scène. Certes, quand nous arrivons au *Crépuscule des dieux,* nous avons déjà entendu bien des fois les phrases musicales qui caractérisent soit Siegfried, soit Brünnhilde, ou encore, l'épée, le feu, le chant de l'oiseau, la détresse divine, etc... Mais Wagner sait les enchâsser dans une trame symphonique si riche et si variée qu'ils se présentent à chaque fois sous un aspect saillant et qu'à la fin de ces quatre journées, ils ont gardé toute leur puissance évocatrice. Nous n'en voulons pour exemple que le simple thème de l'épée : qui pourrait l'entendre sans frissonner d'émotion, lorsqu'il éclate au milieu de la marche funèbre de Siegfried ? Et cependant, combien de fois déjà n'avons-nous pas entendu cet accord d'*ut* scandé par une trompette !

Parmi les scènes du *Crépuscule des dieux* qui s'imposent tout d'abord à l'admiration, il faut mettre au premier rang les adieux de

---

1. « La musique — note-t-il en 1902 — exprime ici le vrai drame, presque à elle seule et d'une manière pour ainsi dire symbolique... Elle enveloppe le drame d'un réseau de motifs plus serrés encore peut-être que dans *Siegfried,* créant par leurs rapprochements, leur antithèse et leur fusion, les rapports nécessaires à la pénétration de l'action visible et de l'action occulte dont Wotan est le héros » (Compte-rendu de la création du *Crépuscule des Dieux* au Théâtre du Château-d'Eau, à Paris ; *Gazette des Beaux-Arts,* juin 1902, p. 502-503).

Siegfried à Brünnhilde qui forment le prologue du drame, la scène entre Brünnhilde et Waltraute au premier acte ainsi que l'arrivée de Siegfried chez Gunther. Au second acte, la fureur de Brünnhilde, son désespoir, et la scène où elle complote la mort de Siegfried avec Gunther et Hagen. Quant au troisième acte, il est prodigieux d'un bout à l'autre : le trio des Filles du Rhin, la mort de Siegfried et la grande scène de Brünnhilde qui couronne l'ouvrage suffiraient à faire ranger Wagner parmi les plus grands poètes et les plus grands musiciens de tous les temps.

Nous devons reconnaître que la représentation du *Crépuscule des dieux* a été de beaucoup la meilleure des quatre et que tout le monde s'y est surpassé. Mme Klafsky a joué Brünnhilde avec une conviction et une puissance qui sont vraiment d'une artiste supérieure : elle a été tout à fait remarquable dans la scène finale. M. Alvary a soutenu le rôle de Siegfried sans faiblir, et il y a été excellent jusqu'au bout. M. Wiegand faisait un très tragique Hagen. Mme Heink [1] a chanté d'une voix superbe le rôle de Waltraute, et les autres rôles étaient convenablement remplis par MM. Knapp, Lismann et Litter ainsi que par Mlles Traubmann, Ralph et Froelich. L'orchestre a été magnifique d'aplomb et d'ardeur, et M. Mahler a droit à la plus grande part des éloges. Quant aux coupures, elles ont été modérées. Mais pourquoi avoir supprimé la magnifique scène des trois Nornes ?

Paul DUKAS.

(*Revue Hebdomadaire*, 6 août 1892).



De toute évidence, le jeune critique musical qui rédigeait ces chroniques londoniennes en 1892, manquait d'expérience, et hésitait encore sur la forme et l'équilibre à donner à ses comptes-rendus. Il s'attarde longuement sur les péripéties du livret — à vrai dire fort complexe, et mal connu encore des mélomanes du temps — et ne consacre que peu de lignes à la partition [2]. Cette disproportion

---

1. Madame P. Schumann-Heink, dans le cycle des représentations de *L'Anneau du Nibelung*, à Bayreuth en 1896, a tenu successivement les rôles de Erda, et de Waltraute. Elle faisait également l'une des trois Nornes.

2. Un peu plus tard, en 1902, lors de la création de *Siegfried* à l'Opéra de Paris, Paul Dukas tente de se justifier, et écrit à ce propos : « Il va sans dire que l'analyse détaillée d'une musique semblable est impossible autrement que le poème et la partition à la main ». (*Gazette des Beaux Arts*, février 1902, page 166).

peut paraître surprenante chez un compositeur — technicien consommé par surcroît. Mais Dukas la rectifiera vite, et dans ses chroniques ultérieures donnera toujours la primauté à la musique.

D'ailleurs cette gaucherie extérieure n'altère en rien la qualité de la pensée et la justesse du jugement. Ces quatre articles portent déjà la marque d'un esprit supérieur, qui s'élève aisément à de vastes synthèses. Cette hauteur de vue, ce don de clarification, s'affirmeront souvent par la suite, notamment dans les pages — très nombreuses — qu'il consacrera encore à Wagner [1]. Car l'enthousiasme qu'il manifeste dès ses années de Conservatoire pour le grand musicien allemand ne faiblira jamais. D'autant plus qu'il se passionne aussi pour tous les problèmes posés par la rénovation de Théâtre lyrique — il y revient souvent dans ses *Chroniques* [2] — et que les audacieuses et géniales solutions réalisées à Bayreuth le séduisent vivement.

N'oublions pas, d'ailleurs, que loin de rester dans le domaine des idées et de la théorie, il aborde la musique dramatique dès le début de sa carrière, et compose d'importants ouvrages. A l'instar de Wagner, il écrit le poème et la musique de plusieurs drames lyriques : *Horn et Rimenhild,* trois actes (1893) ; *Le Nouveau Monde* (1908) ; *La Tempête* (d'après Shakespeare) ; *Le sang de Méduse* inspiré du mythe de Persée (1912). Toutes ces œuvres ont été détruites par la volonté du compositeur ; mais Dukas en a parlé parfois, et ses intimes les ont connues, entendues, et ont témoigné de leur grand intérêt [3]. Il nous reste heureusement *Ariane et Barbe-Bleue,* ce conte musical sur un poème de Maurice Maeterlinck, qui, demeure parmi les plus beaux fleurons de la musique dramatique française du début du XXe siècle.

Georges FAVRE.

---

1. Voyez notamment, dans la *Revue Hebdomadaire* : *Le Vaisseau Fantôme* (mars 1893) ; *Fragments de Parsifal* (février 1894) ; *les Maîtres Chanteurs* (mars 1894) ; *Littérature wagnérienne* (juillet 1894) ; *L'Or du Rhin* (mai 1895) ; *Le Théâtre de Bayreuth* (juillet 1896) ; *Richard Wagner,* de Chamberlain (octobre 1899) ; *Tristan et Iseult* (novembre 1899) ; *Le Prestige Bayreuth* (août 1901). Dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* : *Tannhauser* (18 mai 1895) ; *Fragments wagnériens* (30 janvier 1897) ; dans la *Revue Musicale* : *L'Influence wagnérienne* (octobre 1923).

2. Cf. (*Revue Hebdomadaire*) : *Le Théâtre Lyrique* (sept. 1893) ; *Poèmes et Libretti* (sept. 1895) ; *La déception scénique* (oct. 1896) ; *Plus de Théâtre Lyrique* ? (juillet 1897) ; *L'Opéra-Comique et son évolution* (oct. 1898). Dans *la Chronique des Arts....* : *Sur la question du Théâtre Lyrique* (2 oct. 1897).

3. Voyez particulièrement le témoignage de Robert BRUSSEL : *Sur le chemin du souvenir* (*Revue Musicale,* mai 1936), et celui de Pierre *Lalo* (*Le Temps,* 15 janvier 1943).

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Helga de la MOTTE-HABER. — **Ein Beitrag zur Klassification musikalischer Rhythmen. Experimental-psychologische Untersuchungen**. Cologne, Arno Volk Verlag, 1968. In-8°, 164 p., nombreux tableaux et illustrations musicales, bibliographie, index. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Band II).

Pendant toute la première moitié du XXe siècle — remarque avec raison l'auteur dans la préface de cette étude —, et contrairement aux prévisions d'Hugo Riemann, les recherches en matière de théorie musicale ont porté avant tout sur les questions relatives à l'harmonie et à l'instrumentation, et ont laissé le rythme tout à fait à l'arrière-plan. Un regain d'intérêt pour les problèmes qui touchent au temps musical se manifeste cependant depuis une quinzaine d'années, mais il a surtout produit jusqu'à présent des ouvrages appartenant plutôt à la philosophie qu'à la théorie musicale proprement dite. Dans ce domaine, nous vivons sur des conceptions du rythme musical héritées du XIXe siècle et qui ont besoin d'être, sinon complètement abandonnées, du moins en partie révisées et enrichies.

Cette dernière constatation montre toute l'importance d'une étude comme celle-ci, qui témoigne à la fois d'une logique scientifique rigoureuse, d'une intuition toujours pénétrante, et... d'une très grande modestie. Si l'auteur, en effet, a raison de nous avertir dès l'abord que les résultats de son travail, du fait même de la difficulté et de l'étendue du sujet, ne sauraient être que provisoires, si elle a encore raison de préciser à plusieurs reprises que son ouvrage n'est en aucune manière un traité de rythme, il n'en est pas moins vrai que, par bien des aspects, ce volume est d'une richesse que la seule lecture de son titre ne laisserait pas soupçonner.

Dans une double série de considérations préliminaires, H. de la Motte-Haber se penche tout d'abord sur le problème d'une définition du rythme. Un échantillonnage de définitions proposées depuis le début du siècle par les théoriciens de la musique, montre, par leurs différences et, souvent, leurs contradictions, l'impossibilité de les réunir sous une même rubrique. Cette impossibilité est liée, rappelle-t-elle, à l'immense imprécision qui règne entre le concept de rythme et les concepts voisins (par exemple celui de *mètre* : il existe actuellement, schématiquement, quatre conceptions différentes — et contradictoires — des rapports rythme-mètre). D'autre part, les nombreuses études philosophiques, ou pseudo-philosophiques, parues ces dernières années à propos du « temps musical », bien loin de contribuer à résoudre ce

problème de définition, n'ont fait le plus souvent que l'embrouiller davantage. Remarquant enfin le grand nombre et la variété des phénomènes mis sous le même nom de « rythme » — elle montre à ce sujet, à titre d'exemple, la distance qui sépare l'organisation de la durée chez Mozart ou chez Beethoven des « neumes rythmiques » de Messiaen —, l'auteur conclut provisoirement à l'impossibilité de définir précisément ce concept ; elle montre en outre, et cela est capital, que cette impossibilité tient à la nature même de l'objet étudié : le rythme, en effet, n'est pas à proprement parler un concept ; le mot « rythme » recouvre plusieurs concepts.

Cette conclusion amène tout naturellement l'auteur, pour avancer dans la voie d'une définition *du rythme* musical, à tenter une classification *des rythmes* musicaux, classification qui forme le centre de son étude. Elle commence — et c'est là le second volet de ses remarques préliminaires — par passer en revue, en une analyse critique très pénétrante, les principales tentatives faites en ce sens jusqu'à présent, et qui peuvent s'ordonner en deux groupes : d'une part, les études de théorie musicale, qui cherchent à établir une classification selon des critères « objectifs » (avec toutes les réserves que l'on peut faire, et que l'auteur fait à juste titre, sur ce terme) ; d'autre part, celles d'esthétique musicale, qui s'attachent à découvrir les qualités affectives, donc « subjectives », que l'on peut trouver dans tel ou tel rythme, comme la beauté, la joie, la tristesse, etc. Les réflexions, dans ce domaine, ont été bien sûr très nombreuses pendant toute la période dite « baroque » et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, mais le XXe siècle s'est lui aussi beaucoup préoccupé de ce genre de recherches.

La quasi-totalité de ces tentatives présentent un point commun : elles sont *unidimensionnelles*, et sont par conséquent impuissantes à rendre compte de l'*ensemble* des formes d'apparition du rythme. C'est pourquoi l'auteur propose une nouvelle méthode, expérimentale, de classement, qui, en étudiant les rythmes musicaux dans plusieurs de leurs dimensions, permet notamment de concilier les deux points de vue d'analyse (« théorique » et « esthétique ») qui viennent d'être évoqués.

Cette méthode s'appuie sur le « profil de polarité », utilisé en psychologie depuis une quinzaine d'années, et qui consiste en une série d'échelles comportant chacune six degrés, et dont les pôles sont caractérisés par des adjectifs de sens opposé (de type « ouvert — fermé », « compliqué — simple », « naturel — artificiel », etc.) : cette série de polarités (l'auteur en définit 76) permet un classement selon les critères « subjectifs », classement qui sera effectué par un groupe de personnes appelées à « juger » les différents rythmes. D'autre part, une série de 20 critères « objectifs » (pour lesquels seule une réponse de type « oui — non » est possible) permet de caractériser les rythmes d'un point de vue scientifique. Enfin, une échelle « lent — rapide » comportant six degrés permet d'étudier, pour chaque rythme envisagé, l'impression reçue par les « juges » quant au *tempo*. Lors d'une première expérience, le matériel se compose de dix rythmes simples, joués tour à tour dans 3 *tempi* différents (noire = 60 ; blanche = 60 ; ronde = 60) ; une seconde expérience utilisera seize rythmes, composés chacuns de deux des rythmes précédents accolés l'un à l'autre.

Il ne nous est pas possible de décrire ici les deux expériences, ni d'en donner tous les résultats. Le lecteur qui n'est pas très familiarisé avec les recherches en psychologie éprouvera d'ailleurs quelques difficultés peut-être à suivre en détail les différentes analyses auxquelles se livre l'auteur. Nous

nous contenterons de donner quelques unes de ses conclusions, qui nous semblent particulièrement importantes.

Tout d'abord quant à l'influence du *tempo* sur la perception du rythme, un domaine qui a été très peu étudié jusqu'ici. S'il est vrai que des changements de *tempo* produisent fréquemment des modifications dans les qualités esthétiques attribuées aux rythmes, ceux-ci, cependant, se différencient aussi indépendamment du *tempo* métronomique : c'est le cas, par exemple, à l'égard du sentiment « triste — gai », comme du sentiment « beau — laid ». Par ailleurs, c'est dans le *tempo* moyen que les rythmes sont le mieux différenciés par l'auditeur ; ils sont davantage confondus dans le *tempo* rapide que dans le *tempo* lent. Ensuite, certains rythmes, plus que d'autres, voient leurs caractères se modifier lors de changements de *tempo*. Ceux qui résistent le mieux à tout changement sont caractérisés ou par une très grande simplicité, ou par une certaine étrangeté. Pour certains rythmes enfin, les versions dans le *tempo* rapide et le *tempo* moyen sont estimées très voisines, alors que, pour d'autres, ce sont les versions dans le tem*po* lent et le *tempo* moyen qui sont jugées davantage semblables. Cette dernière conclusion amène l'auteur à une remarque très importante : « le point à partir duquel un rythme est ressenti comme rapide se trouve situé, pour des rythmes différents, dans différentes régions de l'échelle de tempo définie par le metronome ». L'auteur en tire de très intéressantes observations concernant l'interprétation des œuvres musicales, et se trouve aussi amenée à modifier quelque peu la thèse de Riemann, selon laquelle le *tempo* serait la « qualité esthétique » du rythme.

Une autre conclusion tirée de la première expérience, c'est que l'on constate une très grande ressemblance entre le « profil de polarité » et les résultats de l'analyse effectuée suivant les critères « objectifs », les quelques cas de non-concordance qui apparaissent s'expliquant aisément. C'est là, à notre avis, et compte-tenu de la valeur de la méthode (éprouvée maintenant depuis plusieurs années en psychologie) et du sérieux avec lequel elle a été mise en œuvre, un point tout à fait capital.

Les résultats de la seconde expérience, quant à eux, permettent en particulier d'affirmer que le jugement d'un rythme composé dépend étroitement de celui que l'on porte sur chacun des membres qui le composent ; ils montrent aussi que la position relative de ces membres n'a guère d'influence sur ce résultat : si l'un des membres se trouve être prédominant, il importe peu qu'il occupe la première ou la seconde position.

Enfin, l'auteur arrive à une conclusion qui est peut-être la plus importante, et qui constitue en effet, comme elle le prévoyait, un début de réponse à la question de définition posée plus haut, en même temps qu'une réflexion sur le langage : si la théorie de la musique est impuissante à définir le mot de rythme, ce terme possède par contre dans le langage courant une signification bien précise ; il est toujours associé à une idée de *tempo rapide* : qui pense rythme pense vitesse. Cette association, cependant, n'est pas fondée sur la vitesse en elle-même, mais sur une sorte de sensation motrice qu'elle provoque.

En achevant la lecture de cette étude, dont certains aspects seulement ont pu être évoqués ici, on souhaite vivement que l'auteur, à l'aide de cette même méthode qui montre ici ses immenses possibilités d'application en musicologie, poursuive ses recherches dans un domaine encore mal connu, mais qu'elle vient d'éclairer d'un jour tout à fait nouveau.

Jean GRIBENSKI.

Eberhard Kötter. — **Der Einfluss übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören.** Cologne, Arno Volk Verlag, 1968. In-8°, 105 p., nombreux tableaux, bibliographie, index. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Band III).

La méthode du « profil de polarité », d'un usage aujourd'hui courant en psychologie, mais utilisée seulement depuis peu en musicologie, trouve ici une application toute différente de celle que nous évoquons par ailleurs. Il s'agit, dans le cas présent, d'une étude de l'influence des moyens de reproduction électriques sur l'audition de la musique. Les recherches ont été relativement peu nombreuses encore dans ce domaine ; l'auteur décrit les principales d'entre elles dans l'introduction de son ouvrage : nous serons d'accord avec lui pour constater que les plus anciennes, qui ont été menées à la veille de la dernière guerre, sont aujourd'hui largement dépassées, vu les considérables progrès techniques réalisés depuis une trentaine d'années, notamment en ce qui concerne la stéréophonie ; que les plus récentes, pour leur part, pêchent du point de vue de la méthode employée, soit que les personnes charger de « juger » le matériel choisi aient été trop peu nombreuses pour que les résultats obtenus puissent être acceptés sans réticence, soit que les documents sonores n'aient pas été choisis de telle sorte qu'ils aient une réelle signification, soit encore que les critères de jugement n'aient pas été définis avec une précision suffisante. D'où l'intérêt d'une recherche menée grâce au « profil de polarité », qui présente, entre autres avantages, celui de pouvoir mener, parallèlement à l'étude des caractéristiques physiques, « objectives », des appareils de reproduction utilisés, celle des qualités subjectives que leur attribue l'auditeur.

Une « pré-expérience » est tout d'abord effectuée ; elle a pour objet de déterminer dans quelle mesure l'auditeur non prévenu prête attention à la qualité de la reproduction. A cet effet, deux exemples musicaux très différents (la première partie du prélude de *Carmen*, de Bizet, et le premier mouvement du *Concerto grosso* en si bémol majeur, op. 6, n° 7, de Haendel) sont joués tour à tour sur deux appareils stéréophoniques, l'un possédant une technique très avancée, l'autre étant de qualité très ordinaire. L'expérience, très intéressante, montre que les personnes non prévenues prêtent une attention très réduite à la qualité technique de la reproduction. C'est pourquoi, dans les expériences suivantes, il sera toujours rappelé aux « auditeurs — juges » que c'est précisément sur ce point qu'ils doivent faire porter leur attention.

Les expériences suivantes n'utilisent que l'appareil de haute qualité, qui reproduira quatre autres exemples musicaux, choisis avec soin pour que leur représentativité soit suffisante. Il s'agit de la fin de « La grande porte de Kiev », dernier des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky, présenté d'une part dans sa version originale pour piano et, d'autre part, dans l'instrumentation de Ravel ; d'un extrait tiré du « Jeu du rapt », du *Sacre du Printemps* de Strawinsky ; enfin, des dernières mesures du Rondo de la *Petite Musique de Nuit* de Mozart. Les expériences consistent dans des modifications de fréquence, destinées à donner plusieurs visages de chacune de ces œuvres : tantôt les basses seules, ou les aiguës seules, sont augmentées, ou diminuées ; tantôt, on augmente les basses en diminuant simultanément

les aiguës, ou vice-versa ; tantôt, enfin, aiguës et basses sont augmentées, ou diminuées, simultanément.

Les analyses auxquelles donnent lieu ces expériences sont assez complexes, et représentent un travail dont on ne saurait que féliciter leur réalisateur. Malheureusement, les conclusions qui en sont tirées sont loin d'être en rapport avec l'ampleur du travail mis en œuvre. Certes, les résultats auxquels parvient E. Kötter, et qui s'expriment en de nombreux tableaux, ne sont pas contestables, et la méthode a été appliquée avec toute la rigueur souhaitable. Mais on ne peut s'empêcher de se demander quel est le véritable intérêt de recherches comme celle-ci. Mise à part la « pré-expérience » citée plus haut, qui est certainement la plus significative (mais il aurait fallu au moins s'interroger sur les *facteurs* qui permettent d'*expliquer* un tel phénomène), mises à part quelques rares remarques isolées, venant au hasard du texte, que nous apprennent ces expériences sur la psychologie de l'auditeur, sur l'attitude du public face au disque ou à la radio, sur ses motivations, sur sa dimension sociale, qui est sans doute très importante ? Vraiment bien peu de choses. Or, il nous semble que c'est dans de tels sujets, parmi beaucoup d'autres, que la recherche musicologique proprement dite prend toute sa signification ; il nous semble aussi que la méthode utilisée ici, étant donnée sa souplesse d'application, aurait permis d'atteindre de tels objectifs.

Notre critique ne porte donc absolument pas sur les « qualités intrinsèques » de ce travail, qui sont tout à fait incontestables, mais sur la contribution qu'il apporte à la théorie de la musique, à la musicologie en général. Une méthode, à elle seule, même employée avec la plus extrême rigueur — comme c'est le cas ici —, est absolument neutre par elle-même : elle ne prend son sens que par le sujet choisi, et, surtout, la façon dont, si réduit soit-il, celui-ci est envisagé, et qui seule lui donne sa valeur, enfin par le cadre général de recherches dans lequel il s'insère. Il faut bien constater, malheureusement, que nombreuses sont les études de musicologie, et pas seulement dans le domaine de la théorie musicale, qui donnent l'impression que de telles questions ont été à peine posées, aussi bien avant que le travail soit entrepris qu'au cours de sa réalisation. A notre sens, c'est tout à la fois l'esprit de synthèse et la réflexion sur la musicologie elle-même, qui font aujourd'hui le plus défaut à notre discipline.

Jean GRIBENSKI.

René-Jean HESBERT. — **Corpus Antiphonalium Officii**, Vol. III : Invitatoria et Antiphonae, editio critica. Roma, Casa editrice Herder 1968. In-4°, 551 p. (Rerum ecclesiasticarum Documenta, Series Major, Fontes IX).

John R. BRYDEN & David G. HUGHES. — **An Index of Gregorian Chant**, Volume I : Alphabetical Index. — Volume II : Thematic Index. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969. In-4°, 456, 353 pp.

En moins de deux années d'intervalle paraissent deux ouvrages d'importance capitale qui permettront aux médiévistes et aux musicologues de surmonter les difficultés des recherches entreprises sur les pièces de plain-chant grégorien citées dans les textes médiévaux ou utilisées dans le *tenor* des motets, conduits etc.

Le premier de ces ouvrages, dû à Dom R. J. Hesbert, constitue le troisième volume de l'édition monumentale de l'Antiphonaire grégorien et doit se poursuivre par une série de trois autres volumes de même importance. Le second ouvrage, publié par deux membres de l'Université de Harvard, à Cambridge Massachussets, est un index en deux volumes de toutes les pièces de chant monodique liturgique connues jusqu'ici grâce aux éditions pratiques ou scientifiques et par les facsimilés de la *Paléographie Musicale*.

L'édition monumentale de l'Antiphonaire, entreprise depuis plus de vingt-cinq ans par Dom Hesbert, s'est poursuivie en 1968 par la publication d'un volume consacré à l'édition des textes de 5500 antiennes ; le suivant (t. IV, sous presse) concerne les textes de répons. Dans les deux premiers volumes, l'A. n'avait pu donner que les incipit des textes des douze manuscrits de base, disposés en tableaux synoptiques (cf. *Rev. de Musicol.* 1966, p. 129) : cette fois, il publie les textes in-extenso suivant l'ordre alphabétique de leur incipit, avec références à la place liturgique de chaque pièce dans chacun des douze manuscrits publiés. Ce troisième volume constitue par conséquent mieux qu'une table des deux premiers : il publie des textes et cette publication est d'autant plus précieuse que l'éditeur n'a rien négligé, tant dans la préface que dans l'annotation critique, pour éclairer le texte des antiennes. Les sources non-scripturaires des textes ont été indiquées en apparatus et la liste des pièces en vers métriques ou rythmiques a été relevée (pp. x-xi) : à cette liste, on pourrait ajouter les antiennes *Ecce nomen Domini* (n° 2526) et *Hic vir* (n° 3069). Pourquoi, d'autre part, l'A. qui connaît si bien les sermons de st. Augustin et de ses imitateurs n'a-t-il pas indiqué leurs homélies utilisées comme source de plusieurs pièces du cycle de Noël (n°s 1272, 3093, 3994) ? De même, les parallèles byzantins n'ont pas toujours été indiqués, par ex. pour l'ant. *Adorna* (n° 1293) dont l'A. avait naguère donné la source (*Antiphonale missarum sextuplex*, pref., p. 88). Il est vrai que ces annotations de détail intéressent davantage la date de composition de l'Antiphonaire que sa critique textuelle. Néanmoins, la question des sources littéraires des antiennes non scripturaires a, de tout temps, exercé la sagacité des chercheurs, tels que l'annotateur de l'antiphonaire de Petershausen, au XIIe siècle (Karlsruhe, Aug. LX), ou Mgr. Marbach, au siècle dernier, et tout récemment W. Lipphardt, dans son édition du tonaire carolingien, qui complètera sur quelques points les annotations de R. J. H.

L'édition des textes des antiennes est donc indispensable aux liturgistes et aux musicologues. Cependant, il aurait été souhaitable, au nom de ces derniers, qu'une place plus grande soit faite à la question des mélodies : après tout, les textes de l'Antiphonaire ne sont que les supports de la mélodie et s'il n'a jamais été question, pour le moment, de reproduire dans cette édition les neumes ou la notation sur lignes de onze manuscrits sur les douze utilisés (seule le ms. C, du tome I, n'est pas noté), il aurait été souhaitable que l'éditeur reproduise les indications tonales marquées en lettres dans l'antiphonaire d'Hartker (ms. H. du tome II) ou au moyen de la différence psalmodique finale indiquées dans les autres antiphonaires. Mais dans le ms. H, on pourra toujours relever ces indications d'après le facsimilé du manuscrit reproduit dans la *Paléographie Musicale*, ou encore d'après les collations des tonaires d'E. Omlin (*die Tonarbuchstaben*... 1934).

C'est sur la question des mélodies que l'*Index* de J. Bryden et David G. Hughes vient utilement compléter l'édition critique des textes du *Corpus antiphonalium officii.* Ce répertoire avait été commencé par les deux auteurs américains indépendamment l'un de l'autre, mais grâce au Prof. W. Apel, ami commun des deux chercheurs, les deux fichiers furent fusionnés et unifiés en 1963 : en outre, l'ouvrage commun effectué en pratique par une équipe plus élargie, bénéficia des conseils et suggestions de spécialistes tels que les Prof. W. Apel et G. Reese.

Cet *Index* est divisé en deux parties réparties sur deux volumes : dans le premier, *Alphabetical Index,* les textes, avec leur incipit mélodique, noté suivant une grille numérique très simple et avec indication du chiffre modal, sont classées suivant l'ordre alphabétique des incipit ; dans le second volume, *Thematic Index,* ce sont les mélodies qui forment le critère de classement, rapprochant ainsi tous les textes centonisés sous le même timbre mélodique. Ce premier aperçu sur l'*Index* donne déjà une idée de son utilité pour les recherches portant sur les sources des *tenor* de motets ou le *cantus firmus* des compositions polyphoniques non encore identifiés.
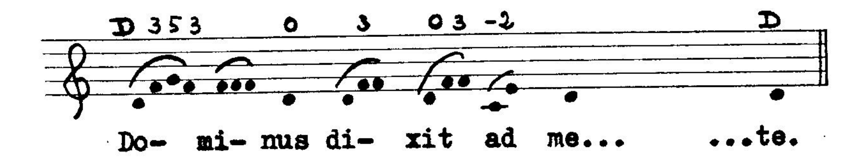
Chaque incipit de l'*Index* est précédé du chiffre modal qu'il porte dans les éditions usuelles ou dans les tables des volumes de la *Paléographie musicale,* reproduisant des manuscrits à notation diastématique : en cas de variantes, les auteurs ont relevé les différents chiffres modaux rencontrés. Par ailleurs, Ils ont maintenu le « ton irrégulier » de l'*Antiphonale monasticum,* nullement grégorien puisque ce ton, emprunté par Dom Gajard au chant ambrosien, n'est attesté par aucun tonaire du IXe au XVIIe siècle.

L'incipit du texte est suivi du sigle indiquant le genre liturgico-musical de la pièce (antienne, répons, hymne, etc.) et de la référence aux ouvrages dépouillés. Les versets de répons sont repris séparément avec renvoi au répons auquel ils appartiennent : heureuse initiative qui facilitera beaucoup les recherches, notamment dans le champ des fragments notés. Par contre, les tropes, versus, proses, prosules n'ont pas été catalogués dans l'*Index* : certains discuteront le bien fondé de cette exclusion des pièces qualifiées parfois d'extra-liturgiques, en faisant valoir que la mélodie des proses est issue de l'alleluia grégorien et que la *tenor* de bien des motets a parfois été empruntée à des proses, voire à des tropes. Mais il fallait bien imposer une limite à l'entreprise et il ne pouvait être question de reprendre ici les 42.000 initia du *Repertorium hymnologicum* d'Ul. Chevalier !

Les auteurs ont établi leurs tables d'après trois genres de sources : d'après les éditions de Solesmes (Graduel et Antiphonaire diurnal), à l'exclusion des pièces de l'Ordinaire et des pièces modernes adaptées sur les modèles anciens ; les graduels et antiphonaires à notation diastématique, reproduits en facsimilé par la *Paléographie Musicale* (t. IX, XII, XIII, XV) ou par la *Plainsong and Medieval Music Society* (graduel de Sarum, mais non l'antiphonaire, puisqu'on avait déjà dépouillé l'antiphonaire de Worcester, d'après la *Pal. mus.* t. XII) qui contiennent des pièces anciennes tombées depuis en désuétude et surtout des pièces de l'office nocturne (invitatoires, antiennes, répons), absentes des livres restaurés par Solesmes ; enfin, les publications allemandes concernant l'Hymnaire (Prof. Br. Stäblein) et l'Ordinaire de la Messe, dues aux élèves de ce dernier : le *Kyrie* (Melnicki), le *Gloria* (Bosse), le *Sanctus* (Thannabaur) et l'*Agnus Dei* (Schildbach) ; malheureusement, l'important catalogue des alleluia (Schlager, 1965 & 1969) a été publié trop tard pour être incorporé dans l'*Index* américain.

Les chants de procession ont été dépouillés d'après le *Processionale monasticum* de 1893 : mais cet imprimé ne contient qu'un contingent très mince des pièces autrefois en usage, comme le montrait le Dr. Brockett dans une récente communication faite à l'American Musicological Society. Puisque les auteurs se sont imposés de ne pas dépouiller des manuscrits inédits, il aurait fallu suppléer le *Processionale monasticum* de 1893 par le processionnal d'York édité par H. G. Henderson (1875), soit — à la rigueur — par les chants du processionnal de Mayence, analysés par T. H. Klein (1962), soit enfin — pourquoi pas ? — par une bonne édition du XVIe siècle, telle que le processional de Sarum ou encore le processionnnal parisien de 1588. Cependant, on ne saurait faire grief aux A. de l'*Index* de cette lacune, car le domaine des chants de procession n'a pas été suffisamment exploré jusqu'ici dans son ensemble.

L'innovation la plus remarquable de l'*Index* par rapport aux répertoires de pièces liturgiques antérieurs est le système adopté pour noter succinctement l'incipit de la mélodie. Les A. se sont directement inspirés des principes proposés par N. Bridgman pour l'*établissement d'un catalogue par incipit musicaux* (*Musica Disciplina* 1950) : mais au lieu de noter par le zéro la note initiale, ils l'indiquent, ainsi que la note finale de la pièce ajoutée à la fin de la « grille », en notation alphabétique. Cependant, la répétition du ton initial dans le cours du développement de l'intonation est noté par zéro : la lettre initiale n'intervient pas dans le classement de la table thématique du volume II, mais seulement la suite numérique de l'intonation. Cette suite est notée intervalliquement au moyen de chiffres : le demi-ton au-dessus de la note initiale est chiffré par 1, le ton par 2, la tierce mineure par 3, la tierce majeure par 4 etc. Si la mélodie descend dès le début, les chiffres des degrés descendants sont précédés du signe « moins ». Enfin, dans les cas de répétition de la même note (distropha, tristropha, pressus) ou, dans les récitations à l'unisson, on ne chiffre que la première note. Ainsi, par exemple, la formule de l'introït de la Messe de minuit se réduit à la grille suivante :



Ce système présente des avantages et des inconvénients : l'avantage évident est de ramener au « même dénominateur » les transpositions d'une même mélodie. Le classement des « grilles » peut alors être confié au *computer* et la table thématique de l'ensemble, au volume II, peut donc s'accomplir automatiquement (les A. ne nous ont pas informé de ce point, mais l'intervention du *computer* pour le classement des incipit du t. II paraît évidente). Cependant — et c'est là le revers de la médaille ! — les moindres variantes mélodiques écartèlent les « grilles » de façon telle qu'il faudra souvent bien des recherches pour retrouver la formule adoptée dans l'*Index* : celle-ci, il importe de le souligner, n'est pas « la » formule de l'édition critique, mais « une » des formes les plus acceptables de la tradition manuscrite, une

résultante « euphonique » sélectionnée parmi les mini-divergences de la tradition. Il sera donc nécessaire, avant d'entreprendre une recherche de mélodie dans le vol. II de l'*Index* de connaître les possibilités de variantes qui peuvent se rencontrer dans la transmission des mélodies au Moyen-Age et de chercher ensuite la grille la plus proche de celles qu'on a obtenues par restitution critique.

Voici à titre d'exemple, pour éclairer cette question aride, la juxtaposition de l'Introït *Omnia* du XIXe dimanche après la Pentecôte, suivant l'*Index* (première ligne), d'après un manuscrit du nord de la France (deuxième ligne), et enfin d'après le manuscrit aquitain d'Albi (troisième ligne) :

Index	: G	5	2	5	0	5	2	7	5	E
Ms. français	: G	2	5	2	5	2	5	7	5	E
Ms. d'Albi	: G	4	5	2	5	0	4	5	2	E

A l'analyse des mélodies, le critique musical reconnaîtra sans peine que le manuscrit aquitain a maintenu la « teneur antique » et a résisté à l'attraction du terme supérieur du demi-ton qui s'est manifestée plus tôt dans le nord de la France ; il remarquera d'autre part que le manuscrit français a cédé à la tendance de la réduction des grands intervalles en comblant partiellement la quarte d'intonation par une survenante (sol-do → sol-la-do). Mais comment constater, à l'analyse des grilles chiffrées, que nous sommes en face d'une mélodie substantiellement identique ? Les A. américains ne se sont pas dissimulé cette difficulté (*Introduction* I, p. XII) et ils reconnaissent que le *cantus firmus* des pièces polyphoniques offre plus d'une fois des variantes qui rendront son identification dans l'Index assez délicate. C'est dans ce genre de recherches qu'on souhaiterait lire un incipit noté sur lignes plutôt qu'une grille chiffrée. Certes, une composition ou une gravure de ces milliers d'incipit notés représenterait un travail énorme, mais pour les imprimantes des machines électroniques la restitution d'une mélodie au lieu d'un code chiffré peut maintenant, suivant les recherches d'H. Charnassé et d'H. Ducasse (*Rev. de musicol.* 1968, p. 233 ss.), s'accomplir automatiquement et rapidement.

Pour l'instant, il faut espérer à la suite des A. que les chercheurs se familiariseront à l'usage avec le maniement des grilles chiffrées et que l'identification des mélodies s'accomplira plus rapidement que naguère, alors qu'il fallait dépouiller page par page les imprimés... En somme, c'est à l'expérience que l'utilité de cet *Index* se révèlera : l'entreprise valait d'être tentée, même si elle arrive un peu trop tôt. Dans une réédition ultérieure, il conviendrait de tenir compte davantage des éditions critiques actuellement en cours sur l'Antiphonaire (par Dom Hesbert) et sur le Graduel, ainsi que de l'édition du tonaire carolingien de W. Lipphardt (1965). Souhaitons encore de retrouver — au moins pour la table thématique — les incipit musicaux notés sur lignes et non en chiffres. Enfin, pourquoi ne pas étendre aux proses et aux tropes — auxquels D.G.H. a naguère consacré quelques études — ce système de classement ? La *tenor* des motets polyphoniques a plus d'une fois été emprunté à ce genre de mélodies très appréciées au Moyen-Age...

Malgré ces réserves, il est permis de se trouver fort satisfait d'avoir en mains un instrument de travail compilé avec autant d'acribie et de soin. Les chercheurs peuvent féliciter l'équipe américaine d'avoir, au prix d'une

patience exemplaire, dressé un tel *Index*, que les presses de l'Université Harvard ont tenu à présenter avec un soin impeccable.

Michel HUGLO.

Irwin YOUNG. — **The Practica Musicae of Franchinus Gafurius**, translated and edited with Musical Transcriptions. Madison, Milwaukee and London, The University of Wisconsin Press, 1969. In-8°, 273 p.

A une époque où la connaissance du latin tend à devenir l'apanage des spécialistes, les traductions des textes historiques médiévaux, des principaux traités de théorie musicale et des chefs d'œuvre de la poésie liturgique paraissent plus nombreux en librairie : mais il faut bien reconnaître que les étudiants américains, dans le domaine des traductions, sont mieux favorisés que les français ! A coté de l'anthologie *Source readings in Music History* (1950), d'Ol. Strunk, et de la collection *Musical Theorists in Translation*, qui compte actuellement huit volumes, voici maintenant une traduction en langue anglaise de la *Practica Musicae* de Franchino Gafurio due au Dr. Irwin Young, de l'Université de Californie-Sud.

De la trilogie des œuvres théoriques écrites par Fr. G. (*Theorica*, *Practica*, *Harmonia instrumentorum*), le traducteur a retenu la seconde comme la plus importante. Ainsi que C. A. Miller l'a établi (*Musica Disc.* 1968, p. 105-128), Fr. G. a composé la *Practica* entre 1481 et 1483 à Monticelli et à Bergame, soit peu après son premier essai (*Extractus parvus musicae*, éd. Gallo, 1969) : avant d'être imprimée en 1496, son A. eut tout le temps de l'améliorer et de la remanier, ainsi qu'il ressort de la comparaison du manuscrit de Bergame et de l'*editio princeps*, dont le traducteur a reproduit ici trois pages en facsimilé. Les éditions ultérieures de 1497, 1502 et 1508 n'ont modifié en rien l'édition de 1496 qui a servi de base à cette traduction.

Seule la traduction anglaise est donnée par I. Y., mais comme l'édition de 1496 a été reproduite en facsimilé par la Gregg international Publishers, nos regrets de ne pas pouvoir lire le texte latin original face à la traduction anglaise se trouvent atténués. Cependant il n'est pas possible d'apprécier ici la valeur de la traduction dans les passages difficiles : le traducteur nous apprend que les difficultés de traduction ont été surmontées, grâce à l'aide d'un spécialiste des textes classiques, le Dr. O. L. Wilner, de l'Université du Wisconsin.

La langue de Gafurio est celle d'un humaniste formé au contact des classiques : la préface de la *Practica*, dédiée à Ludovico Sforza le More peut se comparer à l'introduction de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien à l'adresse de l'empereur Titus. Plus d'une page de la première partie ou de la quatrième doivent beaucoup à Boèce. Ce qu'il convient de remarquer aussi, dans la première partie de la *Practica*, qui commente largement Guy d'Arezzo, ce sont les parallèles que le maître de chapelle du Duomo milanais a poursuivis entre le chant ambrosien et le grégorien ou, dans la seconde et la troisième partie, ses remarques sur les usages de son temps en matière de chant choral ou de contrepoint : l'A. cite beaucoup d'exemples de pièces polyphoniques du XV[e] siècle que I. Y. a transcrites en notation moderne et qu'il a presque toutes identifiées.

Les citations de pièces offrent un chef d'intérêt supplémentaire à la lecture

des anciens traités et il suffit de parcourir la *Practica* pour constater que Fr. G., qui avait beaucoup voyagé en Italie, connaissait fort bien les compositions de l'École franco-flamande, pour la plupart œuvres de ses contemporains : Josquin des Prés, Gaspar Weerbeke, Loyset Compère, Antoine Brumel etc. Les citations se retrouveront grâce à l'index terminal qui rend cette traduction encore plus utile. Grâce à I. Y., nous pouvons désormais mieux connaître une partie importante de l'œuvre théorique de Fr. G., qualifié — non sans emphase — par l'historien Sir J. Hawkins de « père de la musique moderne », mais qui peut néanmoins être considéré comme le chef de file des théoriciens italiens du XVIe siècle.

Michel HUGLO.

Yves GÉRARD. — **Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini**... under the auspices of Germaine de Rothschild, translated by Andreas Mayor. London, Oxford University Press, 1969. In-4, 716 p.

La publication de ce catalogue est un événement important. Il va servir de point de départ à toute étude sur Boccherini et va rendre possible, tôt ou tard, une édition complète de ses œuvres. L'abondance et la dispersion des sources, les doutes concernant l'authenticité de plusieurs manuscrits, le désordre qui ressort des différentes éditions, la grande quantité d'arrangements constituaient autant de problèmes qui entravaient les recherches, malgré le travail déjà publié par Louis Picquot en 1851.

Y. G. a non seulement accompli une œuvre remarquable par l'étendue de ses prospections mais aussi par la clarté avec laquelle il en présente les résultats et qui contraste heureusement avec l'ordonnance laborieuse d'un récent catalogue thématique. Il a déjà exposé ici même (*Revue* de 1966, p. 262-263) les raisons qui lui ont fait choisir un classement par genres plutôt que par numéros d'opus. Boccherini a lui-même répertorié 346 œuvres dans son catalogue personnel, dont l'original n'existe plus mais dont on connait l'essentiel. Malheureusement diverses raisons lui ont fait y omettre beaucoup d'autres œuvres, lorsqu'elles étaient destinées en exclusivité à des amateurs (par exemple la famille Benavente) ou bien lorsqu'il les écrivait pour lui-même (sonates et concertos pour violoncelle). C'est en fait quelques 250 autres œuvres qui viennent s'ajouter au catalogue de l'auteur et parmi lesquelles certaines lui ont d'ailleurs été attribuées à tort.

Les 580 N^{os} (dont 31 arrangements) de l'œuvre de Boccherini sont donc classés par genres : musique de chambre (de 1 à 6 instruments), musique pour orchestre et musique vocale, le premier groupe étant de loin le plus abondant (105 quatuors, 188 quintettes). Chaque notice comporte, ainsi qu'il est devenu traditionnel, l'incipit de tous les mouvements et l'énumération des autographes, copies manuscrites, éditions contemporaines et rééditions modernes. L'auteur n'a voulu qu'un seul ordre et a inclus aussi bien les œuvres qui lui ont été attribuées mais dont a pu établir avec certitude qu'elles ne sont pas de lui. Par exemple les N°s 72 (Duos pour deux violons d'Agus) et 489 (Concerto pour flûte de F. X. Pokorny). Les problèmes d'authenticité sont traités avec une extrême prudence, que l'on serait parfois tenté de juger excessive et qui se traduit par une gamme de nuances subtiles : *doubtful* ou *very doubtful* ; *attribution probably incorrect* ;

may very well be correct; *wrongly attributed*; *apparently an authentic work*; *probably authentic*; *authenticity very questionable*, etc. Il est vrai qu'il suffit de se reporter à la Table chronologique, à la fin du catalogue, pour trouver des critères plus précis : un, deux ou trois points d'interrogation. On apprend ainsi que douteuses sont les 19 sonates de jeunesse pour violoncelle et basse (Nos 1-19), qu'il existe des doutes substantiels en ce qui concerne les Concertos pour violoncelle (Nos 475-479, 481, 573), qui sont pourtant à l'heure actuelle les plus connus du public, et que de graves doutes subsistent pour les Trios clavier-violon-violoncelle (Nos 143-148), ainsi que pour les quintettes avec flûte (Nos 437-442).

L'auteur a parfaitement résolu l'une des plus grandes difficultés, qui consistait à établir la chronologie des éditions. En s'aidant des travaux récents sur l'édition musicale parisienne ainsi que sur la correspondance du musicien avec certains éditeurs, il a réussi à définir avec sûreté les premières éditions. Si l'indication des bibliothèques qui les possèdent n'est généralement pas fournie, c'est que sous peu paraîtra le premier volume de la série alphabétique du RISM, qui contiendra toutes ces précisions. En dépouillant systématiquement les catalogues d'éditeurs parisiens et les annonces des périodiques il serait certes possible d'ajouter divers renseignements et de corriger certaines dates. Par exemple, le No 95, édition La Chevardière, a été annoncé le 3-XII-1774 dans le *Journal de la librairie* et l'éd. Sieber n'est pas antérieure à 1809 (de même que l'éd. Sieber des Nos 119 et 201) ; le No 131, éd. Bailleux, a été annoncé le 18-IV-1779 ; le No 183, éd. La Chevardière, le 9 mars 1780 dans le *Journal de Paris* ; le No 454, éd. Sieber, le 8-IV-1777 ; le No 461 le 22-X-1774 ; les éd. Naderman des Nos 477, 479 à 481 en 1795 ; le No 519 figure dans un catalogue Pleyel des premières années du XIXe s.

Un autre problème qui ne pouvait pas être entièrement résolu est celui des autographes. En pareille matière les indications portées sur les fiches de la plupart des bibliothèques sont sans valeur et pourraient être tenues pour négligeables. Car même pour Y. G., qui a *vu lui-même* toutes les sources décrites, pas mal d'incertitudes subsistent qui pourront peut-être trouver une solution grâce à une critique paléographique rigoureuse et éventuellement par les filigranes. S'il paraît aventureux de conclure sur l'autographie de manuscrits de jeunesse, on peut espérer parvenir à des certitudes pour des manuscrits écrits, par exemple, entre 1778 (No 295) et 1800 (Nos 437-442). Ce sera le travail de la seconde édition du « Gérard », car n'oublions pas que le Köchel en est à sa sixième édition et que le Schmieder et le Kinsky-Halm pourraient déjà insérer quantité d'améliorations de ce genre.

L'ouvrage s'achève par : une table chronologique, une discographie, un index des éditeurs et un index général où sont regroupées par bibliothèque les sources dispersées dans le cours du volume. Il va sans dire que l'ensemble constitue un remarquable instrument de travail, qui nous donne l'occasion de saluer — sauf erreur — le premier catalogue thématique de ce genre à mettre à l'actif de la musicologie française.

François LESURE.

« **Recherches » sur la musique française classique.** T. IX. Paris. A. & J. Picard, 1969. In-4°, 266 p.

— Martine Roche étudie *Le manuscrit de Cassel et les « Pièces pour le violon de différents autheurs.* La comparaison entre les pièces instrumentales du manuscrit de Cassel et celles que Ballard a publiées en 1665 laisse apparaître des différences minimes. Des variantes toutefois se trouvent entre les deux versions des Branles de Brulard.

Il y avait déjà longtemps que les Allemagnes appréciaient la musique française. A. Wolfenbüttel, en 1612, Michel Praetorius, maître de chapelle du comte de Brunswick-Lunebourg, faisait paraître, sous le titre de *Terpsichore musarum*, un important recueil de ballets et de musique instrumentale du temps d'Henri IV.

Praetorius avait pu réaliser cette publication grâce à la collaboration de deux artistes venus de France : Antoine Emeraud, maître de danse attaché à la cour de Brunswick et Francisque Caroubel, ancien violoniste du roi Henri III ; vers 1610 ce musicien voyageait en Allemagne, il eut ensuite l'occasion d'entrer en relations avec Praetorius, et de lui apporter une aide efficace dans le travail de mise en ordre et d'harmonisation du plus ancien répertoire de la bande des 24 violons du roi.

A Cassel, quelque quarante ans plus tard, la musique française était particulièrement estimée à la cour du landgrave de Hesse, Guillaume VI le Sage. Ce prince musicien qui avait séjourné à Paris dans sa jeunesse et dont la famille était alliée à celle des Bourbons, protégeait une colonie française réfugiée dans sa capitale.

— Meredith Ellis dresse un *Inventaire des danses de Jean-Baptiste* Lully. Cette musicologue de l'Université de Oakland (U. S. A.) donne les *incipit* des 268 danses de Lully. Toutes ces danses témoignent de la force de son imagination. Dans la deuxième partie de son *Florilegium* paru en 1698, Georges Muffat, disciple de Lully, affirme que ces danses « ont recueilli les applaudissements et l'admiration du monde entier ».

— *Theobaldo di Gatti et la tragédie en musique « Scylla ».* Maurice Barthélemy étudie l'œuvre d'un musicien peu connu. Theobaldo, cet artiste d'origine italienne vint à Paris en 1675, et entra comme basse de violon dans l'orchestre de Lully qui lui fit obtenir sa naturalisation. Toute la renommée de Théobaldo tient à son opéra *Scylla* représenté pour la première fois au cours de l'été 1701 et repris en 1720 et 1732. Cette musique a influencé Campra, notamment dans son opéra *Tancrède* composé pendant que se déroulaient les représentations de Scylla.

— Norbert Dufourq présente *Quelques remarques sur les « Nations » de François Couperin à propos de deux enregistrements récents.*

— James R. Anthony, de l'Unversité d'Arizona, traite de *quelques usages de la danse dans l'Opéra-ballet français* à partir de l'*Europe galante* de Campra.

— Sylvette Milliot établit une biographie de *Jean-Baptiste Stück*, ce virtuose du violoncelle d'origine allemande né à Livourne. Fixé à Paris vers 1706, ami de Pascal Colasse et de Campra, compositeur d'opéras, allié à Jean Bérain dont il épousa la fille, ce noble artiste mérita sa réussite par ses dons de musicien, son travail, son intelligence et sa bonté.

— *Coutumier d'un organiste flamand à Hondschoote* (XVIIIe s.) M. Vanmackelberg extrait d'un registre fort peu connu d'une paroisse du Nord deux passages touchant l'organiste, dont le premier consiste en un *coutumier*, le second n'ayant trait qu'à ses charges et bénéfices, comme à ceux de son aide, le souffleur. Une introduction permet de se rendre compte de la place prise autrefois par la musique dans la vie liturgique de ces bourgs et villages flamands à présent situés de part et d'autre de la frontière franco-belge.

— Guy Bourligueux donne des notes historiques et des documents inédits sur la *Psallette de la cathédrale Saint-Pierre de Vannes.*

— Robert Machard et Alex. Beges retracent l'activité artistique de *Jean Combes organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Béziers de 1757 à 1777.*

— Paulette Destailleurs donne la suite de son travail : *L'œuvre de Jean-Louis Laruette chanteur et compositeur.*

— France Vernillat nous entretient de la *Littérature de la harpe en France au XVIIIe siècle.* Les principaux harpistes compositeurs sont : Jean Baur, Hochbrücker, Ph. Jacques Meyer, Joseph Kohaut, J. B. Krumpholz, J. B. Cardon, Petrini, Philippe Hinner, Antoine Gros et François Nadermann.

— Martin M. Herman retrace *The turbulent Career of Jean-François Le Sueur*, maître de chapelle de la cathédrale de Séez, puis de l'église des Saints Innocents à Paris, des cathédrales de Dijon et du Mans, de la basilique de Saint-Martin de Tours et enfin de Notre-Dame de Paris.

— Marcelle Benoit et Norbert Dufourcq continuent le dépouillement des *Documents du Minutier central* s'échelonnant de 1708 à 1721.

Cette suite d'études se termine par d'excellents comptes rendus de livres, d'œuvres musicales et de disques récemment parus.

Félix RAUGEL.

Haydn-Studien II, Hefte 1-2. — München-Duisburg, G. Henle, mars-mai 1969. In-8°, 131 p.

Publiées par le professeur Georg Feder, directeur de l'Institut Joseph Haydn de Cologne, les *Haydn-Studien* constituent, après le célèbre *Haydn Jahrbuch* — qu'elles complètent utilement — la seconde revue entièrement consacrée à Haydn. Elles témoignent de la vitalité des recherches effectuées actuellement sur ce compositeur.

La première livraison de ce deuxième volume (chaque volume annuel en comptera désormais quatre) contient deux études intéressantes. Sous le titre *Haydniana de Suède vers 1800*, C. G. Stellan Mörner présente plusieurs documents, dont certains étaient jusqu'à présent en totalité ou en partie inédits, et dont d'autres sont traduits ici du suédois (en allemand) pour la première fois ; tous ces textes permettent de préciser la nature et l'étendue des relations qu'eut Haydn avec la Suède, ainsi que l'accueil réservé à celles de ses œuvres que connut le public suédois, à la fin du XVIIIe siècle et au début du siècle suivant.

L'auteur rapporte tout d'abord quelques faits. Dès 1778, des symphonies de Haydn étaient mises en vente chez un marchand de musique de Stockholm (il n'est malheureusement pas précisé s'il s'agit ici de symphonies publiées en Suède ou dans d'autres pays). A partir de 1781, on trouve le nom de Haydn mentionné dans les avis de concerts, sans qu'il soit possible,

le plus souvent, de savoir avec précision de quelles œuvres il s'agit. D'autre part, un périodique suédois publie, à partir de 1789, de nombreux arrangements pour piano de ses symphonies. En 1793, enfin, paraît dans une revue de Stockholm la première notice biographique sur Haydn ; celle-ci, au-delà de ses erreurs et de ses lacunes, témoigne de l'intérêt porté au compositeur, qui semble déjà bien connu en Suède.

Le premier document que publie C. G. Stellan Mörner est la traduction d'un extrait des *Notices de ma vie*, rédigées dans les années 1850 par Johann Fredrik Berwald (1787-1861). Cousin du compositeur Franz Berwald, et fils d'un bassoniste (puis violoniste) à la chapelle royale de Stockholm, J. F. Berwald était dans sa jeunesse un « enfant prodige » que son père, suivant l'exemple de Léopold Mozart, fit entendre à travers l'Europe. Cette tournée de concerts, entreprise en 1797, mena le père et le fils Berwald à Vienne, où ils séjournèrent quelques mois, pendant l'année 1799. C'est à l'issue d'une représentation de *La Création* (qui venait d'être représentée pour la première fois en public, au Burgtheater, le 19 mars), qu'ils firent la connaissance de Haydn, à qui ils devaient, le lendemain, rendre visite chez lui. Rédigé environ un demi-siècle après l'événement (mais C. G. Stellan Mörner, après l'avoir comparé avec des indications fournies par d'autres sources, l'estime cependant assez fidèle), le récit de cette rencontre, s'il n'apporte aucun élément vraiment important, est vivant et pittoresque. A travers quelques répliques se dessine un portrait peu flatteur de l'épouse du maître, qui paraît complètement dépourvue d'intérêt pour les œuvres de son mari et, d'une façon générale, pour les choses de l'esprit. De la conversation avec Haydn, nous retiendrons que ce dernier exprime le désir que les menuets de ses symphonies ne soient pas joués dans un *tempo* trop rapide, du moins lorsqu'on ne peut avoir l'assurance que les contrebasses soient « des virtuoses de premier ordre ».

La deuxième série de textes est constituée par plusieurs lettres échangées entre le compositeur Paul Struck (1776-1820) et Pehr Frigel (1750-1842), secrétaire à l'Académie royale de musique de Stockholm. Elève de Haydn et d'Albrechtsberger dans les années 1796-1799, Paul Struck, après un séjour en Suède et en Italie, s'établit à Vienne en 1802, où il devait demeurer jusqu'en 1817. Les lettres publiées ici s'échelonnent entre 1804 et 1810, c'est-à-dire qu'elles couvrent les dernières années de la vie de Michael et de Joseph Haydn. Les plus intéressantes datent de 1804 et 1805 : l'Académie royale de musique de Stockholm ayant exprimé le désir de posséder des manuscrits musicaux de la main de Joseph et Michael Haydn, d'Albrechtsberger, de Salieri et de Struck lui-même, ce dernier se chargea de les réunir et de les envoyer à Stockholm. Joseph Haydn refusa (en raison de son état de santé), de même qu'Albrechtsberger. Les autres compositeurs acceptèrent, et les partitions autographes envoyées par Struck (parmi lesquelles six œuvres religieuses importantes de Michael Haydn) se trouvent toujours à la bibliothèque de l'Académie royale de musique de Stockholm. Seul a disparu un portrait de Joseph Haydn, envoyé par Struck une semaine plus tard : cette perte est très regrettable pour nous, vu le petit nombre de portraits de Haydn que nous connaissons et la relative pauvreté de l'iconographie de Haydn en général [1] ; d'autant plus regrettable que Struck tenait précisément

1. Cf. L. Somfai, éd., *Joseph Haydn : sein Leben in zeitgenössischen Bildern*, Kassel, Bärenreiter, 1966.

ce portrait-là pour le plus ressemblant parmi tous ceux qu'il connaissait.

Enfin, C. G. Stellan Mörner nous propose la première traduction intégrale (toujours en allemand) d'un texte de Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1861). Ce diplomate, grand amateur de musique, joua un rôle important dans la diffusion en Suède des œuvres des compositeurs classiques viennois. C'est entre 1796 et 1803 qu'il demeura à Vienne comme chargé d'affaires ; durant ce séjour, il rencontra toutes les personnalités musicales établies dans cette ville, mais se lia tout particulièrement avec Haydn, qu'il fit nommer en 1798 membre de l'Académie royale de musique de Stockholm, et pour lequel il traduisit en suédois le texte de *La Création*. *Une amitié de plusieurs années entre un Suédois et Joseph Haydn*, qu'il publia en 1838, retrace le souvenir de cette amitié. Ce texte, qui se trouve ici excellemment traduit et annoté, tire son grand intérêt de la finesse des observations de Silverstolpe, comme de la précision de sa mémoire. Tous les entretiens décrits ici se situent en 1797. Lors de l'un d'entre eux, Haydn évoque les circonstances dans lesquelles, en revenant de Londres en 1795, il arrangea en oratorio *Les sept dernières paroles du Christ en croix* : cette nouvelle version était achevée en mars 1797, tandis que le compositeur travaillait déjà depuis un certain temps à *La Création*, en étroite collaboration avec le baron van Swieten. Lors de ses visites, Silverstolpe assiste à la genèse de l'œuvre — dont Haydn lui joue des extraits qu'il commente —, puis à sa première représentation, au palais Schwarzenberg, le 30 avril 1798. Le diplomate, enfin, note de nombreux traits de caractère de Haydn, et ce n'est pas là la partie la moins intéressante de ses remarques.

Par ce dernier texte, tout particulièrement, C. G. Stellan Mörner contribue à nous faire mieux connaître l'homme que fut Haydn, de même que les circonstances où furent écrits et représentés deux de ses oratorios. C'est dire que les documents présentés ici dépassent, par leur intérêt, la seule question des relations entre Haydn et la Suède.

* * *

Le second article est dû à Sonia Gerlach, qui a tenté de définir *L'ordre chronologique des symphonies de Haydn entre 1774 et 1782*. Le sujet peut paraître ingrat. Dans la production symphonique de Haydn, en effet, la période qui s'étend de 1773 à 1784 est traditionnellement considérée comme relativement pauvre. La phase immédiatement antérieure, de 1768 environ à 1772, avait vu Haydn — et avec lui l'ensemble des compositeurs classiques viennois — traverser ce que l'on a coutume de désigner, après Théodore de Wyzewa, du nom de « crise romantique », ou encore, par référence à la littérature, de celui de « Sturm und Drang ». J. P. Larsen n'hésite pas à parler, à propos des symphonies écrites dans les années 1768-1772, d'un « nouveau style symphonique » [1] de Haydn, dont l'année 1772 marque à la fois l'apogée (avec la célèbre symphonie n° 45 [2], dite « des Adieux »), puis l'arrêt brusque, dû sans doute, dans une large mesure, à l'opposition

1. in *Histoire de la musique*, publiée sous la direction de Roland-Manuel, tome II (Encyclopédie de la Pléiade XVI), Paris, Gallimard, 1963, p. 185.
2. Les numéros de symphonies sont cités d'après A. van Hoboken, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis I*, Mainz, Schott, 1957 (Gruppe I).

du prince Esterházy vis-à-vis de l'évolution de son maître de chapelle. Il faudra ensuite attendre 1785-1786 pour que, avec les 6 *Symphonies parisiennes* (écrites non plus pour le divertissement du prince, mais pour l'exécution publique, aux fameux « Concerts de la Loge Olympique »), Haydn retrouve toute son assurance et toute sa maîtrise dans le domaine de la symphonie. Les symphonies composées pendant les douze années qui séparent ces deux « sommets » ont été assez peu étudiées : elles sont pourtant, en raison même de leur pauvreté relative, d'un intérêt capital pour retracer l'évolution symphonique de Haydn et tenter d'en trouver l'explication. Le premier travail, pour mener à bien une telle recherche, est d'abord de dater les œuvres avec la plus grande précision possible : c'est à quoi s'est attachée S. Gerlach.

Commençant par délimiter le champ de ses recherches, elle laisse de côté d'une part, les quatre symphonies n° 54-57, dont le manuscrit autographe est daté de 1774, d'autre part, les trois symphonies n° 76-78, qui ont été composées, sans aucun doute possible, en 1782, et conserve donc en définitive, comme objet de son étude, les 13 suivantes : n° 53, 61 à 63, 66 à 71, 73 à 75, auxquelles elle joint l'ouverture en ré majeur Ia : 4.

Il est absolument impossible de résumer une étude comme celle-ci, dans laquelle tout se tient et tout a son importance. Nous nous contenterons d'indiquer le plan suivi par l'auteur, et de donner une idée de sa méthode, qui nous semble d'une rigueur et d'une précision irréprochables.

Les manuscrits, les différents catalogues où figurent ces symphonies, les éditions enfin (qui, le fait mérite d'être signalé, jouent, durant cette période de l'activité de Haydn, un rôle moins important que les manuscrits) permettent de définir un certain nombre de dates *ante quem*. D'autre part, il est possible de déterminer quelques dates *post quem* grâce à des œuvres antérieures, datées (notamment des ouvertures d'opéras), qui seront reprises plus tard, plus ou moins modifiées, comme mouvement de telle ou telle symphonie (ainsi, par exemple, l'ouverture de *La fedeltà premiata*, opéra composé par Haydn en 1780, sera ensuite utilisée comme finale de la symphonie n° 73 *La Chasse*). Enfin, dans cette première partie de son travail, l'auteur utilise une série d'autres indications, fournies en particulier par l'incendie du palais et du théâtre d'Esterházy (18 novembre 1779).

La deuxième partie examine l'instrumentation des symphonies, notamment le nombre d'instruments à vent requis par Haydn pour chacune de ces œuvres. Un certain nombre de documents permettent de suivre, parfois mois par mois, la composition de l'orchestre d'Esterházy, et de déterminer par exemple, avec une grande exactitude, à quelle époque Haydn disposait de deux bassonistes, ou d'un seul. La recherche, menée avec une grande minutie, permet, en y adjoignant les résultats obtenus auparavant, de « serrer » davantage les dates extrêmes de composition de chaque symphonie, et, surtout, de donner pour l'ensemble de ces œuvres un ordre assez strict de classement.

La troisième partie, enfin, s'attache à l'étude des critères de style. Beaucoup plus difficile à mener, cette étude « interne » est aussi le complément indispensable de l'étude « externe » précédemment décrite, dont elle forme une sorte de preuve *a posteriori*. Un certain nombre de particularités stylistiques sont ainsi passées en revue : ordre de succession des 4 mouvements, présence ou absence d'une introduction lente, forme « rondo à variations » dans le dernier mouvement (cette forme est étudiée très en détail), instru-

mentation des *trios* de menuets. Des points de détail, tels que les mentions de *pizzicato*, de *crescendo* et *decrescendo*, sont aussi examinés. Toutes ces analyses confirment dans l'ensemble les résultats précédents.

L'auteur ne tire aucune conclusion de l'ensemble de son travail, mais le tableau (p. 58) qui résume ses recherches est suffisamment éloquent, si on le compare à la plus récente des publications de H. C. Robbins Landon sur cette question [1]. Certes, les dates de composition n'ont pu être définies avec une rigoureuse exactitude (bien que le gain de précision soit, dans certains cas, tout à fait appréciable) ; mais l'ordre des treize symphonies se trouve très sensiblement modifié. Le groupe formé par les quatre symphonies n° 66-69, par exemple, que Landon datait de ca. 1778, l'estimant postérieur aux n° 61, 63 et 53, se trouve ici en première place : antérieur donc au n° 61 (dont le manuscrit autographe est daté de 1776), il fut sans doute composé entre 1774 et 1776.

Cet article, qui témoigne d'un rigoureux esprit scientifique, doit prendre place dans toute bibliographie sur les symphonies de Haydn. Mais, par la valeur d'exemple de la méthode mise en œuvre, il devrait aussi être lu par tous ceux qui s'intéressent aux problèmes si complexes que pose la datation des œuvres musicales de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle.

***

L'intérêt de la seconde livraison de ce second volume des *Haydn-Studien* est plus mince. L'article de Boris Steinpress, intitulé *Les Oratorios de Haydn en Russie, du vivant du compositeur*, est certes un travail minutieux, mais qui n'est guère de nature à modifier notre connaissance de Haydn, ni ce que nous savons de la vie musicale en Russie vers 1800. Notons toutefois, avec l'auteur, que des annonces pour la vente d'œuvres de Haydn (mais lesquelles ?) éditées à l'étranger, apparaissent dans les journaux de St-Pétersbourg à partir de 1788 (dix ans après la Suède !), que le premier article sur Haydn paraît dans cette même ville en 1795, et que les œuvres du maître sont fréquemment exécutées en Russie, aussi bien dans des concerts publics que dans des auditions privées, à partir des années 1780. Au passage, l'auteur corrige R. A. Mooser, pour établir au 14 février (ancien style), au lieu du 19 janvier 1801, la date de la première représentation de *La Création* à St-Pétersbourg ; l'ouvrage fut représenté dès le lendemain à Moscou, avec un grand succès. *Les Saisons*, par contre, furent représentées d'abord à Moscou, le 25 février (ancien style) 1803. Faute d'être reliée à l'ensemble de la vie musicale en Russie, la liste des représentations de ces deux oratorios dans ce pays jusqu'en 1853 (!), avec les échos laconiques que l'on en trouve dans la presse, ne nous apprend pas grand'chose : les éléments de comparaison font défaut. Les dernières pages de cette longue étude nous ramènent à l'époque de Haydn : elles reprennent un précédent article de l'auteur (in Sovetsskaia muzyka 1968, N° 6), et évoquent un aspect particulier que revêtit l'écho suscité non par la partition de *La Création*, mais

---

1. *Joseph Haydn, Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, Bd. VII, Philharmonia Taschenpartitur N° 595, Vienne, Universal Edition, 1967. — Cf. aussi l'article sur Haydn qu'écrivirent Landon et Larsen pour *MGG* (vol. 5, 1956), qui donne des dates sensiblement identiques.

par le thème qui s'y trouve traité. Il s'agit d'un poème de A. N. Radischtschev (1749-1802), intitulé *La Création du monde*, qui s'apparente, par la forme comme par les idées, à l'œuvre de Haydn. N'étant pas daté, il a suscité en URSS une récente polémique sans conclusion définitive, de sorte que le problème est encore posé de savoir quelle œuvre est antérieure à l'autre, et, à plus forte raison, dans quel sens s'est faite l'influence : on ne peut, pour l'instant, que constater la coïncidence, et supposer que, comme van Swieten, le poète russe s'est inspiré de Milton. Mince conclusion, qui s'accorde bien avec l'ensemble de l'article.

Cette deuxième livraison s'achève par la publication, due à Georg Feder, de trois communications présentées à un colloque sur les opéras de Haydn, qui s'est tenu récemment à Cologne, sous les auspices de l'Institut Joseph Haydn. Ils sont précédés d'un tableau extrêmement clair, réalisé par l'éditeur, présentant la liste des opéras de Haydn, ainsi que le catalogue des rôles. Des trois communications, la plus pénétrante est celle de Georg Feder : portant sur l'ensemble de l'œuvre dramatique de Haydn, elle suscita une intéressante discussion, malheureusement trop brièvement résumée. La communication de Helmut Wirth sur l'*Orfeo* de Haydn, qui n'est pas publiée ici, le sera dans les œuvres complètes de Haydn, en cours de publication, chez G. Henle, sous la direction de Georg Feder,

Jean GRIBENSKI.

Michel IMBERTY. — **L'acquisition des structures tonales chez l'enfant.** Paris, Klincsieck, 1969. In-8, 226 p. (Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Nanterre, A, 7).

Avant de lire le livre de M. Imberty, il est indispensable de se remettre en mémoire les recherches de Jean Piaget, sur lesquelles vont s'appuyer les expériences réalisées par M. Imberty. Pour Jean Piaget l'enfant perçoit d'abord d'une façon syncrétique, c'est-à-dire qu'il part d'un détail pour appréhender le tout. Sa perception devient analytique puis synthétique, ce qui devrait le mener à la perception globale de l'age adulte.

Quelle va donc être l'attitude perceptive de l'enfant devant ce système tonal, qui est, et ceci est un fait historiquement prouvé, celui que notre civilisation a assimilé petit à petit, et qui est maintenant, jusqu'à preuve du contraire, celui qui forme le fond de notre vie musicale ?

C'est ce que cherche à analyser M. Imberty, à l'aide d'une série de neuf expériences, qui vont de l'étude de la perception des cadences et de leur rôle structurant, des rapports de la mélodie et de l'harmonie consonante et dissonante, pour employer la terminologie des traités d'harmonie. Il n'est pas question ici de résumer les résultats de ces expériences, mais il semble que les paliers de la perception des structures tonales chez l'enfant suivent une voie parallèle au processus d'assimilation de ces mêmes structures tonales par notre civilisation occidentale au cours des siècles.

Ces expériences qui ont été réalisées dans des écoles différentes, en province et à Paris, et sur des enfants de milieu social différent, fait qui d'ailleurs n'influence nullement les résultats, provoquent de longues interprétations qui méritent une lecture approfondie. Les thèses de la Gestallt, ainsi que les études de théoriciens comme Jacques Chailley y sont reprises et analysées d'une manière tout à fait intéressante. On trouve à la fin du livre un tableau

récapitulatif des faits expérimentaux, qui tend à démontrer que l'enfant, à sept ans, subit une impression d'achèvement à toute forme vaguement cadentielle, que les modulations mélodiques ne sont pas perçues, que les tranches 1, 2, et 3 du tableau de la résonance sont admises, et les dissonances reconnues, et que l'accompagnement classique le plus simple est préféré. A huit ans, l'influence mélodique reste grande, la perception des cadences s'affermit, ainsi que la préférence classique pour l'accompagnement harmonique. A dix ans, la relation tonique-dominante est claire. Les modulations harmoniques et mélodiques restent comprises comme des changements de système.

A douze ans, aucun changement par rapport à l'âge de 10 ans ; tout se passe comme si l'évolution de la perception et de l'intelligence musicale était bloquée à cet âge.

C'est à ce moment que M. Imberty pose la question : l'adulte non éduqué n'est-t-il du point de vue musical qu'un enfant de dix ans ? et dans ce cas, ne pourrait-on poser l'hypothèse selon laquelle seule l'éducation permet à l'homme de comprendre l'œuvre d'art ?

Ce livre serait donc particulièrement utile aux pédagogues qui actuellement cherchent avec passion à renouveler l'enseignement « traditionnel » basé sur la mémoire, par des méthodes dites « actives » qui tendent à mettre l'enfant en contact immédiat avec le matérirau sonore. Comme le dit J. Piaget, « les recherches psychologiques, et souvent aussi les méthodes mêmes d'observation, qui en passant du champ de la science pure à celui de l'expérimentation scolaire, ont vivifié la pédagogie ».

Malheureusement, si les spécialistes liront ce livre avec facilité, il serait indispensable de le rendre plus accessible au professeur moyen, qui sera découragé par le vocabulaire ésotérique du psychologue. A cette condition, il serait possible de l'utiliser dans les stages de formation des jeunes professeurs, moyennant quoi on pourrait lutter efficacement, et dès le départ, contre l'état d'esprit sclérosé qui défend pied à pied les vieilles options d'un enseignement qui se prétend traditionnel, et qui, en réalité, n'est qu'un résidu racorni datant sous sa forme actuelle tout au plus de la fin du XIXe siècle.

Elisabeth OLIVIER BERNARD.

II. — MUSIQUE

Œuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard. — Édition et transcription par André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin. Paris, éd. du C.N.R.S., Collection « Le Chœur des Muses », 1969. In-4°, XLII + 165 p.

Au moment de rédiger ce compte-rendu on ne peut manquer d'évoquer la récente disparition d'André Souris, qui fut, à côté de Jean Jacquot, directeur de la Collection « Le Chœur des Muses », le véritable animateur du *Corpus des Luthistes français*. D'autres diront mieux que nous ce que fut l'homme, le musicien et l'artiste. Mais nous nous associons à eux de tout cœur pour lui rendre un dernier hommage et exprimer à l'équipe du « Chœur des Muses » notre amicale sympathie.

L'ouvrage consacré à J.-B. Besard, qui n'est sans doute pas le dernier, nous l'espérons, auquel collabora A. Souris, constitue le neuvième tome du *Corpus des Luthistes français*. Faisant suite aux œuvres d'A. Le Roy (3 vol.), de R. Ballard (2 vol.), de Dufaut (1 vol.), du vieux Gautier (1 vol.), de Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson et Chevalier (1 vol.), il réunit toutes les pièces connues composées pour luth seul par le musicien franc-comtois. La plus grande partie des pièces sont extraites de ses deux anthologies, 45 du *Thesaurus Harmonicus* (Cologne, 1603) et 11 du *Novus partus* (Augsbourg, 1617). 12 autres, ainsi que 12 incipit (publiés en appendice), proviennent de cinq manuscrits. Le nombre des pièces, 68 au total, est donc bien suffisant pour se faire une idée de l'art du célèbre luthiste, situé au carrefour de deux époques, l'une qui s'achève avec l'abandon du contrepoint, l'autre qui commence et ne fait que précipiter une évolution en marche depuis plusieurs décennies et au cours de laquelle se forge l'harmonie tonale.

L'édition est établie selon les normes habituelles de la Collection. Après une étude biographique, la plus complète jusqu'ici malgré ses manques — on ne sait plus rien du musicien après 1617 —, M. Rollin étudie les sources, les *Instructions* de Besard, qui furent à l'époque traduites en anglais et en allemand, les doigtés, les concordances et les accords. La plupart du temps l'accord du « vieil ton », augmenté selon les cas de un à quatre chœurs graves, est utilisé. Un accord nouveau, pas entièrement nouveau, puisqu'il s'agit du précédent dont les chœurs — sauf la chanterelle et le premier chœur — ont été haussés d'une octave, est seulement pratiqué dans quatre pièces du *Novus partus*. Dans l'analyse technique A. Souris qui signe aussi la transcription, étudie, avec exemples à l'appui, les principales caractéristiques du style de Besard ; certaines sont d'ailleurs communes à tous les luthistes du temps (croisement des parties, parallélisme des quintes, fausse relation... etc.), mais d'autres relèvent d'une étonnante fantaisie, parfois même de la bizarrerie ou de l'extravagance. Il insiste notamment sur ce qu'il considère comme un trait dominant, la « dislocation des registres ». Dans une ou plusieurs parties, en effet, il se produit parfois une sorte d'éclatement de la mélodie, certains sons étant projetés au grave ou à l'aigu. Nul doute qu'A. Souris, bien qu'il ne l'écrive pas, ait alors pensé à certains procédés de la musique contemporaine, et plus particulièrement à ceux de Webern. Toujours est-il que Besard aurait construit un petit luth théorbé, qui non seulement adoptait l'accord nouveau, mais encore dont les chœurs, accordés tous *à l'unisson*, et non plus à l'octave, permettaient d'accentuer, au lieu de l'atténuer, cet effet de « dislocation ». Signalons p. XLI, dernier alinéa, 2e ligne, une légère erreur : au lieu de *No 12 quinta pars m. 13* il faut lire *No 12 m.* 11.

Le répertoire de Besard comprend des préludes, fantaisies, passemezi, gaillardes, allemandes, courantes, voltes. Sous le nom de *Cantiones Gallicae* on trouve, outre cinq psaumes composés sur les mélodies traditionnelles, une seule chanson, *J'ay treuve sur l'herbe assise* (p. 19). La mélodie de ce timbre très répandu à l'époque figure avec les paroles *Amour m'a fait voir ma belle* dans le *Recueil des plus belles Chansons des Comédiens françois* (Caen, I. Mangeant, 1615 (?), fo 22 vo).

Dans l'ensemble l'œuvre de Besard apparaît comme assez composite, ce qui ne peut étonner de la part d'un musicien qui fut presque constamment en contact avec l'étranger. Né à Besançon sous la domination espagnole, il voyagea dans sa jeunesse en Italie. A partir de 1602-1603 il ne fit plus que de brefs séjours dans sa ville natale et résida probablement en

Allemagne. Dans ses anthologies il a réuni de nombreuses pièces de musiciens italiens, français, anglais, polonais... Une étude comparative permettra sans doute un jour de mieux cerner sa personnalité, sensible, originale, parfois excessive, capable du pire comme du meilleur, mais, pour toutes ces raisons, particulièrement attractive et attachante. Les *Préludes*, par exemple, sont écrits selon la tradition la plus belle et la plus libre du style du luth au début du XVIIe siècle.

André VERCHALY.

Antonio CESTI. — **Four Chamber Duets** edited by David L. Burrows. Madison, A.-R. Éditions, 1969. In-4°, 72 p.

Cinquante-cinq cantates sont attribuées à Cesti. Neuf sont des duos, dont huit présentent une unité de style, et furent probablement composés dans la dernière décennie de la vie du compositeur. D. L. Burrows a retenu quatre de ces derniers, qui constituent un bon choix pour illustrer un genre un peu particulier, plus varié et plus riche, par la sonorité, que celui de la cantate à voix seule. Le compositeur tire, en effet, un excellent parti du jeu d'alternance entre les soli et les ensembles et donne à chaque duo, malgré les changements de mouvement et de rythmes à l'intérieur des récitatifs, des *ariosi* ou des airs, une réelle unité. Mise à part une ritournelle instrumentale (avec deux dessus de violon), qui sépare les deux strophes du dernier duo et sert de conclusion, tous les duos sont accompagnés par la seule basse continue. Composés sur des poèmes amoureux d'inégale longueur qui traduisent toute une gamme de sentiments, ils sont toujours traités avec un sens inné de la plastique vocale. Ils peuvent être chantés par deux voix de femmes, les trois premiers par deux sopranos, le dernier par un soprano et un alto.

Ce volume, édité dans un format très pratique, est le premier de la seconde série des publications du Collegium Musicum de l'University de Yale.

André VERCHALY.

François DAGINCOUR. — **Pièces de clavecin**. Édition par Howard Ferguson. Paris, Heugel, 1969. In-fol., VIII-91 p. (Le Pupitre, 12).

Ces pièces datées de 1733 adoptent le cadre traditionnel de l' « Ordre », et ce sont 4 ordres qui nous sont présentés ici ; chacun de ces ordres reste fidèle à sa tonalité : ré mineur pour le 1er Ordre, fa Majeur, ré majeur, mi mineur pour les Ordres suivants.

Dans le 1er Ordre, Dagincourt s'en tient aux mouvements classiques de l'époque : Allemande — Courante — Sarabande — Gigue — Menuet avec son double — Autre Menuet, puis il semble que le souci du portrait l'attire bien davantage et bien qu'il qualifie chacune de ces danses, il abandonnera les termes classiques et se contentera du portrait par lui-même : la Caressante, la Mistérieuse, l'Ingénieuse, portraits auxquels les Clavecinistes précédents nous ont fort habitués. La forme du Rondeau semble lui convenir parfaitement, qui avec le retour du refrain entre chaque couplet apporte un équilibre très certain ; nous en dénombrons 14 sur les 43 Pièces qui

forment ce recueil ; deux Gavottes : La « Courtisane », « La Tendre Lisette » sont deux pièces très courtes merveilleusement ciselées ; une chaconne « La Sonning » est une œuvre bien écrite et qui sonne particulièrement bien dans ses 9e et 10e couplets.

Certaines pièces telles : Le Pattelin, les Dances Provençales, la Pigou, le Val Joyeux, les Violettes fleuries, la D'Houdemare, évoquent avec toujours beaucoup de fraîcheur, tel personnage, tel site, tel agrément, les autres de ces pièces nous mettent d'emblée en terrain plus connu : « La Princesse de Conty », « l'Harmonieuse », le « Moulin à Vent », la « Presque-Rien », le « Colin Maillard », l'Ingénieuse, la Magnifique. » Dagincour ne cache pas son admiration pour François Couperin ; il lui dédie en début de son 4e Ordre une majestueuse Allemande « La Couperin », dont le style laisse nettement apparaître qu'il a lu les œuvres de son aîné, d'ailleurs il ne le cache pas lorsqu'il dit dans sa préface : « Je n'ay rien changé aux Agrémens ny à la manière de toucher, de celle que Monsieur Couperin a si bien désignée et caractérisée, et dont presque toutes les personnes de l'art font usage : Je peux dire même que nous luy devons tous sçavoir un gré infini des peines qu'il s'est données d'en faire la recherche, il m'a paru inutile d'en donner ici d'autres éclaircissemens ». Tel un disciple il saura mettre en pratique ce qu'il aura lu et bon nombre de ses pièces sont très richement ornées.

Que dire du style de cet ouvrage ? Dagincour intitule l'avant-dernière œuvre la « Moderne ». Qu'entend-il parlà ? Il n'y a certes pas de quoi écorcher l'oreille la plus classique ; aucune difficulté technique, aucune inovation de langage ; il l'a écrite, dit-il lui-même, « d'un goût bien différent des autres mais je l'ay faite dans ce caractère à la demande de quelques personnes ».

En parcourant ces 4 ordres, on est séduit par une simplicité d'écriture, par une fraîcheur de langage, une sorte de bonne humeur dûs en partie à des thèmes courts, incisifs, parfois populaires, et aussi aux tonalités employées, la monotonie étant évitée par le passage du Majeur à mineur ou inversement, telle cette Sarabande la « Magnifique » qui éclate si bien en ré Majeur après tout le début du 1er ordre en ré mineur.

Le Rondeau les « Tourterelles » gracieusement écrit à 3/8 nous semble une des meilleures pièces avec sa syncope presque « obligée » tout au cours du morceau. L' « Harmonieuse » qui la précède est assez riche avec son écriture tantôt à 3, tantôt à 4 voix.

Edité en 1733 ce recueil paraît peu de temps après le dernier livre de F. Couperin (1730), le livre de Rameau (1731), le livre de Dornel (1731) et précède les livres de Dandrieu (1734) et Daquin (1735) ; cette nouvelle édition nous donne le loisir de connaître bien davantage un compositeur qui n'a pas à rougir de la notoriété de ses aînés Couperin et Rameau. Dagincour est certes un compositeur de moindre envergure mais il nous dit à travers ces pages qu'il connaît bien son métier et nous donne avec beaucoup d'esprit un reflet vivant de son époque faite avant tout de grâce, de charme, de galanterie.

Anne-Marie BECKENSTEINER.

Alessandro Scarlatti. — **Due Cantate per soprano,archi e basso continuo.** Ritrovamento, realizzazione del basso continuo e revisione di Luciano Bettarini. Milano, Casa editrice Nazionalmusic (Collezione Sette centesca Bettarini n° 2), 1969. In-4°, 46 p. et parties instrumentales.

Ces deux cantates profanes inédites sont extraites d'un manuscrit (non daté) du XVIIIe siècle de la Bibliothèque du Conservatoire « Luigi Cherubini » de Florence. Elles sont écrites pour voix seule, deux violons, un violoncelle et le continuo (chiffré seulement dans la seconde). Leur structure est relativement complexe, mais cela ne saurait suffire à fixer leur date de composition, car A. Scarlatti, plus encore que ses contemporains, ne s'est jamais figé dans une formule. C'est sans doute la raison pour laquelle L. Bettarini ne se pose pas la question et se borne à les analyser. On peut toutefois remarquer que le récitatif y tient encore une place importante et qu'on y trouve qu'un seul air avec *da capo* (cantate n° 2). Les airs sont tantôt accompagnés par la seule basse continue, tantôt par l'orchestre (notamment les deux *Finale*). La première, *Bella Madre de' fiori* a une forte unité. Outre la *Sinfonia* initiale, des ritournelles instrumentales, basées sur le ou les thèmes des airs qui les précèdent, séparent chaque groupe : récitatif-air. La seconde cantate *Nacqui a'sospiri e al pianto* se présente différemment. Elle débute par un air, introduit et accompagné par l'orchestre. Il n'y a par contre qu'une seule ritournelle, précédant le troisième air. Deux récitatifs se suivent. Dans les deux cantates le texte est suivi de très près et la déclamation fait parfois penser à Monteverdi. L'imagination mélodique, la variété des *tempi*, la beauté de certaines progressions harmoniques, tout atteste ici la parfaite maîtrise du musicien. Il faut remercier L. Bettarini d'avoir pris l'initiative de cette publication.

André Verchaly.

Fr. Roque da Conceição. — **Livro de obras de orgão,** transcrição e estudo de Klaus Speer. Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1967, In-fol., LXXVI-204 p., 4 pl. h.-t. (Collection « Portugaliae Musica », série A, tome XI). Diffusion Bärenreiter (Kassel-Paris).

Voici une excellente édition critique du livre d'orgue conservé à la Bibliothèque Municipale de Porto sous la cote Mss n° 1607 loc. G 7. Il s'agit d'une anthologie constituée par Fr. Roque da Conceição au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle. Le titre complet en est *Livro de Obras de orgão juntas pella coriosidade de P. P. Fr. Roque da Cõceição.* Nous y trouvons un grand nombre d'œuvres, pour la plupart anonymes. On peut penser que ces productions ont été réunies par Fr. Roque pour son usage personnel ou pour celui de ses élèves. Elles furent copiées l'une après l'autre, sans doute à mesure qu'elles parvenaient à la connaissance du musicien, sur lequel nous sommes, du reste, très mal informés. Peut-être est-il lui-même l'auteur de certaines des compositions ici recueillies.

Les pièces se suivent donc sans aucun ordre. Le début du volume est occupé par une grande quantité de versets (*versos*) ; viennent ensuite des œuvres plus longues — *tentos, meios registos, fantasias, batalhas* — parmi

lesquelles s'intercalent encore d'autres versets. Ecrites en contrepoint imitatif de type *tiento* ou *ricercar*, la plupart de ces pages en appellent à la tradition ibérique d'Antonio de Cabezón et de son école. Historiquement, elles offrent le particulier intérêt de se situer dans cette période fort mal connue qui va de Manuel Rodrigues Coelho et Francisco Correa de Araujo à Juan Cabanilles.

On ne sera pas surpris d'y trouver un certain nombre de *batalhas*. Nul n'ignore, en effet, que le genre des « batailles » musicales connut une très grande faveur auprès des compositeurs pour clavier des XVIe et XVIIe siècles, depuis Jiménez jusqu'à Cabanilles, en passant par Adriano Banchieri, William Byrd, Frescobaldi ou Correa de Araujo. Notons que les *batalhas* nº 34 et 40 sont presque identiques. Toutes deux sont d'ailleurs inspirées de la *Batalha de sexto tom* (nº 35) de Pedro de Araújo, lequel n'a, semble-t-il, rien à voir avec Correa de Araujo.

On remarquera, d'autre part, la grande variété des *tentos* qui figurent dans ce recueil. Quelques-uns d'entre eux ont même jusqu'à huit thèmes. L'une de ces pièces — le nº 29 — est écrite sur la chanson populaire « Suzanne un jour ». Quant aux versets, ils sont au nombre de cent-trente, tous groupés, à l'exception du nº 19. Leurs thèmes sont en général des thèmes de *canzone* ou de caprice. L'un de ces versets ne compte pas moins de vingt-six mesures (nº 4 [2]). Certains, au contraire, en ont à peine quatre, tandis que les autres oscillent entre cinq et neuf. Plusieurs de ces versets ont été composés pour le *Kyrie* ou l'*Ave Maris Stella*, comme c'est aussi le cas chez Antonio de Cabezón ou chez les auteurs des œuvres transcrites par Fray Antonio Martín y Coll au début du XVIIIe siècle (Bibliothèque Nationale de Madrid).

Nous avons indiqué que la plupart des pages recueillies par Fr. Roque étaient anonymes. Les seuls noms cités dans la présente anthologie sont ceux de Diego de Alvarado, Pedro de Araújo, Diego da Conceição, Antonio Correia Braga, Agostinho da Cruz, José Leyte da Costa et Fr. Carlos de São José. Du premier, nous avons un *Tento sobre o « Pange Lingua » espanhol* (nº 61) ; du second une *Batalha de sexto tom* (nº 35), un *Tento de segundo tom* (nº 47) et une *Obra de primeiro tom* (nº 50) ; du troisième une *Batalha de quinto tom* (nº 48), un *Meio registo de segundo tom accidental* (nº 49) et des *Versos de oitavo tom* (nº 54). Nous trouvons par ailleurs une *Batalha de sexto tom* de Correia Braga (nº 56), un *Tento de quarto tom* d'Agostinho da Cruz (nº 55), une *Obra de segundo tom, a três,* de Leyte da Costa (nº 46) et un *Tento de quinto tom* de Fr. Carlos de São José (nº 38).

Il faut assurément se réjouir de la parution de cette édition particulièrement soignée du Livre d'orgue de Fr. Roque da Conceição. Le manuscrit de Porto, en effet, s'avère du plus haut intérêt pour l'étude du langage contrapuntique dans la Péninsule au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle. Avant que ne s'ouvre l'ère d'un Juan Cabanilles, il vient nous éclairer utilement sur l'évolution du tiento ibérique chez les successeurs des Cabezón, Rodrigues Coelho et Correa de Araujo.

Guy BOURLIGUEUX.

Christian HOCHBRUCKER (1733-1800 ?). — **Sonate n° 6 en sol majeur (1762) pour harpe.** Jean-Baptiste KRUMPHOLZ (1745-1790). — **Trois Préludes pour harpe.** Restitution et révision par France Vernillat. Paris, Les Éditions ouvrières, 1969 (Collection « L'Astrée »). 2 cahiers in-4° raisin, 10 et 18 p.

Ces œuvres inédites appartiennent au répertoire de la brillante école de harpe qui se développa au XVIIIe siècle, après l'invention et le perfectionnement (1720) d'un mécanisme à sept pédales par le luthier bavarois Hochbrücker.

La *Sonate en sol majeur* fut composée par le fils de celui-ci. Elle est extraite de l'op. 1, recueil de *Six Sonates* dédié par l'auteur à son protecteur, le cardinal Louis de Rohan-Guéménée, et qui constitue la première littérature publiée et conçue spécialement pour la harpe. Dans les trois mouvements (*Moderato-Andante-Animé*) Hochbrücker tire parti des innovations techniques de son père et — ce sera son souci essentiel — augmente la puissance de l'instrument, jusque là demeuré assez confidentiel, au moyen de larges basses et d'amples accords. Il évite aussi d'employer la basse d'Alberti, pourtant très en honneur à l'époque, mais toujours si décevante à la harpe, et n'use de l'ornementation, assez difficile à réaliser sur l'instrument, que dans le mouvement lent.

J.-B. Krumpholz, d'origine tchèque, fut à partir de 1773 harpiste du prince Esterhazy. Il vint vivre à Paris en 1777 et y composa les trois préludes, extraits d'un recueil de *12 Préludes et petits airs dédiés à Mlle de Guines*, son œuvre la plus remarquable du point de vue technique. On y apprend en effet « à se servir des pédales par les différentes modulations recherchées ». Chaque prélude comporte plusieurs mouvements. Les deux premiers sont suivis de petits airs sur des rythmes de danses, qui peuvent se jouer séparément :

Prélude n° 1 (*la* bémol majeur) : Moderato, Allegro, Andante, Vivace.
Menuetto-Sicilienne.
Prélude n° 6 (*sol* mineur) : Moderato — *Sicilienne.*
Prélude n° 10 (*la* mineur) : Lento, Allegro, Presto.

Dans ces pièces (le n° 10 en particulier) Krumpholz se sert avec adresse des homophones, qui augmentent considérablement les possibilités de modulation de la harpe à simple mouvement en usage à l'époque.

Ces recueils sont publiés avec une table des signes abréviatifs spéciaux à la harpe, l'indication des pédales, des principaux doigtés, et la réalisation des ornements. Ils sont plus spécialement destinés à l'enseignement, car ils permettent de développer la virtuosité et d'acquérir une parfaite indépendance dans le jeu des pédales. Ils devraient cependant séduire des interprètes soucieux de renouveler leurs programmes de concert.

Ajoutons pour terminer que ces publications illustrent heureusement un récent article de F. Vernillat : *La Littérature de la harpe en France au XVIIIe siècle* (Cf. « *Recherches* » *sur la musique française classique*, T. IX, 1969, p. 162 à 185).

André VERCHALY.

Ludvig Mathias LINDEMAN. — Faksimileutgave. **Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier** samlede og bearbeidede for pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Utgave ved Øystein O. Gaukstad og O. M. Sandvik. — (Oslo), Universitetsforlaget, 1963. In-4°, 15-168-2-153-54-XXVI p. (*Norsk musikksamling, Universitetsbiblioteket i Oslo, Publikasjon nr. 3*).

Ce recueil de chansons et mélodies instrumentales folkloriques norvégiennes est un classique du genre. On sait que Ludvig Mathias Lindeman en a rassemblé les éléments au cours de nombreux voyages à travers la Norvège. La première édition parut, en 2 volumes, en 1853 et 1867, avec un supplément publié posthumement en 1907. Selon l'usage de l'époque, Lindeman, qui était excellent musicien, avait doté ces chansons et airs instrumentaux d'un accompagnement de piano très simple. Malheureusement, il se contenta de ne citer que la première strophe de chaque chanson.

Aussi doit-on être reconnaissant aux éditeurs de cette réédition anastatique d'avoir, dans la mesure du possible, mentionné en note les recueils où l'on peut trouver les textes complets ou, tout au moins, des versions de ces textes. Les notes fournissent également le nom des chanteurs ou instrumentistes auprès de qui Lindeman a recueilli les présentes chansons et danses et les variantes des manuscrits de collecte.

En effet, ceux-ci ont été conservés et se trouvent maintenant à la Bibliothèque universitaire d'Oslo : documents sans prix et dont les Norvégiens s'énorgueillissent à bon droit. Ce recueil, considéré par eux comme un monument national, n'est pas seulement un fruit du Romantisme en Norvège et le témoin d'une tradition folklorique encore très vivante à l'époque où Lindeman parcourait les montagnes de son pays. Il a été aussi une des sources auxquelles des musiciens tels que H. Kjerulf ou E. Grieg ont puisé leur inspiration.

Le répertoire recueilli ici est, d'ailleurs, particulièrement intéressant en ce qu'il offre une extrême variété : les chansons et pièces instrumentales du folklore y côtoient des cantiques populaires ou même des compositions savantes devenues populaires. On retiendra tout spécialement la richesse en danses et en chansons religieuses traditionnelles de l'ensemble, ces dernières tout à fait remarquables.

Dans la présente réédition anastatique, l'ouvrage a été enrichi non seulement des notes d'O. M. Sandvik, mais aussi d'un index général de Ø. Gaukstad. Une traduction de la postface et des principales notes en anglais contribue à rendre ce recueil plus accessible aux étrangers.

Simone WALLON.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2258). — 1970.

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

Ces publications comprennent trois séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne** ; 2° **Documents et Catalogues** ; 3° **Études**.

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925, rééd. 1965)................ 30 F.

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven,** recueillies et publ. par G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926)................................. 25 F.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,** recueils originaux transcrits et publiés par ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Épuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues,** transcription du 3e livre d'orgue édité par ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930, rééd. 1968) .... 30 F.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,** publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché)............................... 30 F.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux,** transcription du texte par ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933)............................ *(Épuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin,** composées par J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché)........................... *(Épuisé).*

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates de** J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935, rééd. 1969) (broché)..................... 40 F.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché)........................ *(Épuisé).*

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano** de BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché)....... *(Épuisé).*
TOME II (musique) (broché)....................................... 30 F.

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue** de GILLES JULLIEN, publié avec une introduction de N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié)............................ 40 F.
(broché)............................ 35 F.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue** de Guillaume-Gabriel Nivers, publié par N. Dufourcq.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié)............................ 40 F.
(broché)............................ 35 F.

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introduction et commentaires de Jacques Chailley.
1 volume in-4° raisin (1959) (broché)............................ 65 F.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth** (1603-1643), transcription avec une introduction et des commentaires par A. Verchaly.
1 volume in-4° raisin (1961) (broché)............................ 65 F.

TOME XVII. — **Anthologie du Motet latin polyphonique en France** (1609-1661), transcription avec une introduction et des commentaires par D. Launay.
1 volume in-4° raisin (1963)............................ 50 F.

TOME XVIII. — **Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes**, transcrites et restituées par N. Dufourcq, J. Alaux, R. Hugon et R. Machard.
1 volume in 4°, raisin (9170)............................ 50 F

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du xviiie siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par Lionel de La Laurencie.
Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931)............................ 35 F.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**
Un volume in-4°, broché (1932-1933)............................ 25 F.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français**, extraits des archives et des bibliothèques (xive-xviiie siècles), publiés avec une introduction et des notes par N. Dufourcq.
Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935)........... *(Épuisé)*

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. de La Laurencie et A. Gastoué.
Un volume in-4°, broché (1936)............................ *(Épuisé)*

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle**, par G. Thibault et L. Perceau.
1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942)............ *(Épuisé)*

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. Lesure et G. Thibault.
1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément.................. 50 F.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. Briquet.
1 volume in-4°, broché (1961)............................ 15 F.

TOME XI. — **Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)**, publié avec une introduction par Colombe Samoyault-Verlet.
1 volume in-4° broché (1966)............................ 35 F.

TOME XII. — **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)**, par F. Lesure.
1 volume in 4° broché (1969)............................ 35 F.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot**, étude historique et bibliographique, par Jean Rollin.
1 volume in-4° couronne, broché (1951)............................ 25 F.

* * *

Index général de la Revue de Musicologie (1917-1966). 1 vol. in-4°, 42 p. ... 7 F.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et C[ie], 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

L. GUICHARD (éd.), Wagner (Richard et Cosima), *Lettres à Judith Gautier*, Paris, Gallimard, 1964.

N. BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Paris, Gallimard, 1964.

J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IX[e] s.). Édition critique*, Paris, C.D.U. 1965.

M. ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741)*, Paris, Picard, 1965.

Y. de BROSSARD, *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Idem, 1965.

Y. TIENOT, *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, Paris, Lemoine, 1965.

J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XII[e] siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1965.

M. PINCHERLE, *Le violon*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1966, n° 1196.

G. FAVRE, *Écrits sur la musique et l'éducation musicale*, Paris, Durand, 1966.

F. LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1966.

I. ADLER, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, 2 vol., Paris, Mouton, 1966.

J. CHAILLEY, *Expliquer l'Harmonie ?*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

J. CHAILLEY, *La musique et le signe*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

G. GOURDET, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.

J. GALLOIS, *Ernest Chausson*. Paris, Seghers, 1967.

J. GERGELY, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.

J. GARDIEN, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne*, Dijon, l'Arche d'or, 1967.

M. GARROS et S. WALLON, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Kassel, Bärenreiter, 1967.

Y. TIENOT, *Brahms*, Paris, H. Lemoine, 1968.

J. MAILLARD, *Un roi-trouvère du XIII[e] siècle : Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967.

F. VERNILLAT et J. CHARPENTREAU, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.

J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.

A. SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 (*réimpression*).

N. DUFOURCQ, M. BENOIT et B. GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'Histoire de la musique*, Paris, P. U. F., Collection « que sais-je ? », n° 1333, 1969.

G. FAVRE, *L'œuvre de Paul Dukas*, Paris, Durand et C[ie], 1969.

F. RAUGEL, *les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin*, Paris, Ploix, 1969.

J.-M. GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co., 1969.

A. DOMMEL-DIENY, *L'Analyse harmonique en exemples*, T. V. de l'*Harmonie vivante*, 2[e] fascicule : *8 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré* et 7[e] fascicule : *Chopin*, Paris, Éd. mus. transatlantiques, Paris, 1968 et 1970.

N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, A. et J. Picard, 1970 (éd. revue et augmentée).

F. NOSKE, *French song from Berlioz to Duporc* (2[e] éd. revised), New York, Dover, 1970